EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER ERNEUERT VON HANS PYRITZ

IN VERBINDUNG MIT RAINER GRUENTER u. WALTHER KILLY

HERAUSGEGEBEN VON RICHARD ALEWYN

DRITTE FOLGE

52. BAND 1. HEFT

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
APR 18 1958
CHICAGO

HEIDELBERG 1958

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES ERSTEN HEFTES

Wolfgang Mohr (Tübingen), Parzival und Gawan 1

Gerhard Kaiser (Mainz), Franz Kafkas „Prozeß". Versuch einer Interpretation 23

Kurt Wölfel (z. Zt. Birmingham), Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Trakls . . . 50

Besprechungen

Peter Wapnewski, Wolframs Parzival, Studien zur Religiosität und Form (besprochen von Herbert Kolb) 82

Carlo Grünanger, Storia della letteratura tedesca I: Il medioevo (besprochen von Horst Rüdiger) 95

Nachruf

Hans-Egon Hass, Günther Müller zum Gedächtnis 97

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Redaktion: Berlin-Dahlem, Boltzmannstraße 3. Verlag: Heidelberg, Lutherstraße 59.

Der „Euphorion" erscheint viermal jährlich im Gesamtumfang von mindestens 28 Bogen. Preis des Einzelheftes DM 10,—, des Jahrgangs DM 36,—. Sonderpreis für Studenten (bei direkter Bestellung beim Verlag) DM 28,80. Sonstige Bestellungen bei jeder Buchhandlung. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung erbeten. Für unverlangte Einsendungen wird nicht gehaftet. Diese können nur gegen Erstattung des Portos zurückgesandt werden. Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt maßgebend, das bei der Redaktion erhältlich ist. Die Mitarbeiter bekommen von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge, bis zu dreißig weitere gegen Erstattung der Selbstkosten.

Besprechungsexemplare bitte ausschließlich an die Redaktion. Rücksendung unverlangter Veröffentlichungen, die nicht angezeigt werden können, erfolgt nur gegen Rückporto.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Parzival und Gawan

von

Wolfgang Mohr (Tübingen)

1.

Zu Anfang des 7. Buchs von Wolframs *Parzival*, wo sich die Handlung von Parzival ab- und Gawan zuwendet, heißt es:

338[1] *Der nie gewarp nach schanden,*
eine wile ze sinen handen
sol nu dise aventiure han:
der werde erkande Gawan.
diu prüevet manegen ane haz
derneben oder vür in baz
dan des mæres herren, Parzival.
swer sinen vriunt alle mal
mit worten an daz hœhste jagt,
der ist prises anderhalp verzagt ...

339[1] *Gawan der reht gemuote,*
sin ellen pflac der huote,
so daz diu ware zageheit
an prise im nie gevrumte leit.
sin herze was ze velde ein burc,
gein scharpfen striten wol so kurc,
in strites gedrenge man in sach.
vriunt und vient im des jach,
sin crie wær gein prise hel.

Zu Ende des 13. Buchs kehrt die Geschichte wieder zu Parzival zurück mit den Worten:

678[17] *Gelücke müeze es walden!*
er sach einen ritter halden
bi dem wazzer Sabins:
den wir wol möhten heizen vlins
der manlichen krefte,
er schur der ritterschefte,
sin herze valsch nie underswanc.
er was des libes wol so cranc —
swaz man heizet unpris
daz entruog er nie deheinen wis
halbes vingers lanc noch spanne.
von dem selben werden manne
mugt ir wol e han vernomen:
an den rehten stam diz mære ist komen.

Ich habe die deutlichsten Anklänge durch Sperrdruck herausgehoben. Die beiden Stellen sind offensichtlich aufeinander bezogen, man soll sich bei der späteren an die frühere erinnern. Und die Erinnerung schlägt einen noch größeren Bogen nach rückwärts, bis zu Parzivals Geburt zu Ende des 2. Buchs, wo es heißt:

112^{9} *Hie ist der aventiure wurf gespilt*
und ir begin ist gezilt:
wand er ist alrerst geborn,
dem diz mære wart erkorn ...

112^{28} *er wart mit swerten sit ein smit,*
vil viures er von helmen sluoc.
sin herze manlich ellen truoc.

Im ganzen werden Parzival und Gawan an diesen Stellen auf einen Nenner gebracht. Beide gelten als Muster der Männlichkeit, des Mutes, des ritterlichen Ehrgefühls, das sich in unerschrockenen Taten kundtut. Den Menschenwert der beiden will Wolfram ausdrücklich nicht gegeneinander abwägen. Um ihr verschiedenes Menschentum auch an diesen Stellen zu erkennen, muß man schon genau hinhören. Wahrscheinlich haben sie aus des Dichters Munde sehr verschieden geklungen. Wenn man den *Parzival* laut liest oder vorliest, so merkt man, daß man für Gawan einen andern Tonfall braucht als für Parzival. Überhaupt tönt Wolfram, wie mir scheint, seine Erzählung so, daß sich der Stimmklang der Gestalten, von denen die Rede ist, einmischt, und auch die verschiedenartige innere Beteiligung des Dichters an seinen Gestalten hört man aus dem Klang der Verse heraus. Aber das sind für uns heute, die wir vor dem stummen Buch stehen, Unwägbarkeiten. Allenfalls spiegeln sie sich objektiv in der Syntax, die in der Gawanstelle vielleicht ein wenig durchsichtiger, kühler und klarer ist. Ob in dem Satz *sin herze valsch nie underswanc* ein besonderer Parzival-Klang zu vernehmen ist, müßte auf Grund des Gebrauchs von *âne valsch* im ganzen Werk entschieden werden. Das Ergebnis ist nicht ganz eindeutig, aber die Zeile scheint in der Tat eine gewisse leitmotivische Funktion zu haben, und die Konsoziation von *herze* und *valsch* deutet wohl besonders auf Parzival hin (s. Excurs I). Im übrigen erscheinen folgende Unterschiede: Gawan wird an seiner Stelle vom Dichter zweimal mit Namen genannt, Parzival nicht. Das fordert allerdings der Zusammenhang der Erzählung, aber Wolfram nimmt die Gelegenheit ausdrücklich wahr, hier den berühmten und anerkannten Helden mit Namen zu preisen, dort dem geheimnisumwitterten Fremden seine Anonymität zu lassen. Gawan spiegelt sich in der Öffentlichkeit, *man sach in in strites gedrenge, vriunt und vient* erkannten seinen *pris* an, er heißt *der werde erkande Gawan*; Parzival spiegelt sich in der Anteilnahme des Dichters und in der Erinnerung der Hörer: *den wir wol möhten heizen vlins der manlichen krefte, von disem werden manne mugt ir wol e han vernomen.* Gawans Rittertum erscheint in konkretem Abbild: *in strites gedrenge man in sach*; wenn Parzival

ein *schur der ritterschefte* genannt wird, so bezieht sich das ebenfalls auf seine Betätigung im Massenkampf, wird aber in eine atmosphärische Metapher gefaßt. Hinzutreten andere rühmende Metaphern, die sich auf Wesensmerkmale beziehen und durch das Körper- und Bewegungsgefühl der Hörer innerlich miterlebt werden: *vlins der manlichen krefte, mit swerten ein smit.* Die Metaphern, die Gawan gelten, suggerieren hingegen ein Sicht- oder Hörbares, das dem Hörer gegenübersteht: *ze velde ein burc, sin crie was gein prise hel. Werdekeit* und *pris* kommen beiden zu, dem *werden manne* Parzival und dem *werde erkanden* Gawan, aber der eine ist doch *des mæres herre*, und als sich die Geschichte ihm wieder zuwendet, kann der Dichter sagen: *an den rehten stam diz mære ist komen.*

2.

Parzival wächst unbewußt in sein Dasein. Er trägt sein telos in sich, wie der Pflanzenkeim, der zum Baum wird. Einzig dies macht ihn auf seine Weise zum Leben geschickt, gibt ihm jene unbewußte Anmut und Sicherheit auch unterm Torenkleide, die allenthalben von den Edeln erkannt wird, verursacht aber auch, daß er ohne zu wissen Leid anrichtet und Frevel weckt. Von vorn herein kennt er sich nicht in der Welt aus. Die Geschichte führt ihn durch eine Folge von Begegnungen, die fast alle die Struktur von Komödienszenen haben; er verkennt die Welt, in die er gerät, und die Welt weiß nicht recht, was sie aus ihm machen soll. Was von ihm erzählt wird, reizt den Hörer immer wieder zum Lachen oder Lächeln; alsbald aber schlägt das Lachen um, man bangt und ist erschüttert, wie sich sein Leben von Mal zu Mal mit Schuld anreichert: Leid, das er gewahr wird und als dauernden Appell an seine Ehre empfindet wie bei Cunneware, Leid, das er unbewußt angerichtet hat und wieder gutmachen kann wie bei Jeschute, und Leid, das offenbar nie wiedergutzumachen ist. Aus der Welt-Fremdheit des Toren wird schließlich sein Zerwürfnis mit der Welt und mit Gott. Und dann kommt der Augenblick, wo es ihm aufgegeben ist, sich zu erinnern und einzusehen, wohin es mit ihm gekommen ist. Die ganze Handlungsführung des *Parzival*, gerade da, wo Wolfram sein Vorbild, Chrestiens Graalroman, erweitert und entfaltet hat, ist auf dies Sich-Erinnern des Helden abgestellt: die wiederholten Begegnungen mit den gleichen Personen, die Rückkehr an den gleichen Ort, die auf Jahr und Tag festgelegte Zeitrechnung.

Gawan, ebenso ritterwürdig wie Parzival, ist in all dem sein genaues Gegenteil. Schon ihre Ursprünge sind verschieden. Parzival wächst, von der Mutter vor der großen Welt behütet, in der Waldeinsamkeit auf, und sein ritterliches Wesen muß sich von innen her durchsetzen. Gawan begegnet uns zuerst als Knabe auf dem Turnier von Kanvoleis; sein Vater hat ihn mitgenommen, damit er Ritterschaft kennen lerne; noch muß er Zaungast spielen, aber er schaut mit wachen Augen zu und möchte wohl gern selbst eine Lanze verstechen, wenn nur seine Kräfte reichten (66^{15-22}).

Zu Ende des 6. Buchs stehen Parzival und Gawan nebeneinander, und beide trifft vermeintlich das gleiche Schicksal, eine Entehrung, durch die sie sich aus der Tafelrunde ausgestoßen fühlen. Parzival ist gerechterweise verklagt, und er ahnt es wohl; ihn brennt Amfortas' Qual im Herzen, aber er sieht nicht ein, warum gerade ihn dies Versäumnis hatte treffen müssen, und er hadert mit Gott, daß er diese Schuld und Entehrung über ihn hat kommen lassen. Gawan wird zur gleichen Zeit einer Schuld bezichtigt. Er und jedermann weiß, daß die Anklage falsch ist. Trotzdem wird er darüber nicht an Gott und der Welt irre. Er weiß, daß das Leben eben solche Zufälle mit sich bringt. Da gilt keine Entschuldigung; Bürgschaften und Vertreter, die sich anbieten, schiebt er beiseite, er muß schon selber damit fertig werden (322[13ff.], 323[1ff.]). Und so rüstet er sich, um seinen Auftrag zu erfüllen. Parzival hatte keinen Auftrag mitbekommen. Er hatte auf der Gralsburg etwas versäumt, das nach Menschenermessen nicht mehr nachgeholt werden kann. Trotzdem übernimmt er gegen alle Wahrscheinlichkeit den inneren Auftrag der Suche nach dem Gral. Nichts Äußeres treibt ihn, er weiß den Weg nicht, er hat keinen Termin. Gawan bekam gleichzeitig mit der Bezichtigung den Ort genannt, an dem er sich zu stellen, und den Termin, wann er sich im Zweikampf zu verantworten habe.

Schon das äußere Unterwegssein unterscheidet die beiden. Auch Gawan gerät in unbekannte Gelände, aber er ist immer auf der *rehten strazen*, die Personen, denen er begegnet, dienen ihm als Wegweiser oder Begleiter, man überblickt seine Wege und könnte sie auf einer Landkarte eintragen. Parzivals Wege führen durch unbegangenen Wald, über gestürzte Bäume, durch wilden Farn, und sogar da, wo ihm der Weg gesagt wird und er den Spuren im Schnee hätte folgen können, überläßt er seinem Pferde, den Weg zu finden (452[1ff.]). Sein Erbreich, das Gelände der Gralsburg, ist ein weißer Fleck auf der Landkarte, jedenfalls von der Artuswelt her gesehen (286[10ff.]). Erst ganz zum Schluß klärt sich auch da die Topographie.

Parzival läßt sich von seiner Gralssuche nicht ablenken. Unbeirrbar als Gralssucher, so taucht er im Hintergrund der Gawangeschichten immer wieder auf. Er kämpft wahllos, bald auf der Seite des geringeren Rechts (bei Meljacanz und Genossen im 7. Buch)[1], bald einen Verwandten aus dem Sattel fällend (Vergulaht im 8. Buch: *ez wære lantman oder mâc, der tjoste poinder gein im maz, daz der deheiner nie gesaz*, 434[14]), dann gegen die Ritter der Orgeluse. Warum kämpft er eigentlich? Will er fruchtlos seine Ritterehre vor sich selbst wiederherstellen und damit auch Gott imponieren, daß der sich einen so guten Ritter nicht entgehen lasse? So begründet er selbst jedenfalls vor Trevrizent sein wahlloses Streitertum (472[5ff.]). Die Besiegten schickt er auf Gralssuche, aber er muß sich sagen lassen, dies sei ein aussichtsloses Unterfangen (388[30ff.]); so sollen sie sich

[1] Umkehr des Motivs von den Töchtern des Grafen vom Schwarzen Dorn in *Iwein*: dort kämpft Gawein auf der Seite des geringeren, Iwein auf der Seite des besseren Rechts.

denn bei Cundwir amurs einstellen. Die größte Versuchung, sein Ringen um den Gral aufzugeben, trifft ihn gerade da, wo die innere Handlung sich zum Guten zu wenden scheint und die Verwandtschaft sich ihm wieder zukehrt, im 9. Buch. Der Klausner-Oheim kann ihm zwar einsichtig machen, wie alles so hat kommen müssen, aber er sagt ihm auch, den Gral könne keiner von sich aus erringen (468$^{12ff.}$), und Trevrizent weiß Bescheid, denn er gehört zum Gral. Trotzdem gibt Parzival sein Ziel nicht auf. — Gawan nimmt sich mehr Freiheiten heraus. Er folgt zwar seinem Auftrag pünktlich, aber sobald ihm unterwegs eine andere ritterliche Aufgabe begegnet, da nimmt er sie mit — nicht ganz ohne schlechtes Gewissen, aber mit Optimismus und Gottvertrauen, es werde schon gut gehen. Und sein Glück läßt ihn nicht im Stich.

Gawan bedient sich bei seinem ersten ritterlichen Seitensprung im Dienst der kleinen Obilot seiner ihm aufgenötigten Anonymität: Weil keiner ihn als den berühmten Gawan kennt, kann er es sich leisten, eine Weile nicht mehr Gawan zu sein[2]. Für ihn ist Anonymität etwas Ungewohntes, denn er steht von Kind an fest in der höchsten ritterlichen Gesellschaft. Auf Bearosche (7. Buch) spielt er damit; als er dann an sein vorgeschriebenes Ziel, zu Vergulahts Burg, kommt, wird sie ihm wieder aufgenötigt, und er nützt sie bei Vergulahts schöner Schwester weidlich aus (8. Buch). Jäh wird sie dann aufgehoben, statt der ordentlichen Verabredung entsteht ein wirrer Kampf, danach kommt es zu einem neuen Termin, bei dem sich der ganze Konflikt in Wohlgefallen auflöst. Wolfram nimmt den Abschluß der ersten Gawanhandlung so wenig wichtig, daß er sie nicht mehr szenisch darstellt und sie nur kurz nachträglich referiert (503$^{5ff.}$).

Für Parzival ist die Anonymität fast Lebenselement. Aus ihr geht er hervor, in ihr bleibt er, wo immer er ‘der rote Ritter’ heißt. Wenn sich die weltweiten Zusammenhänge, in denen er von Vaters- und Muttersseite her steht, nach und nach um ihn aufklären, dann geschieht wirklich Entscheidendes in seiner Geschichte. Die Lüftung der Anonymität und sein Sich-Besinnen auf sein wahres Selbst, auf seine Schuld und sein Heil, treffen zusammen. Das eine ist die Außenseite, das andere die Innenseite seines Schicksals.

3.

Manche haben den Sinn und die Erfüllung von Gawans ritterlichem Dasein in seinen Liebesabenteuern gesucht; sie glaubten Stationen einer mehr oder minder geglückten Erfüllung höfischer Minne oder gar eine Entwicklung und Reife von Station zu Station wahrzunehmen[3]. Ich habe den Eindruck, daß die

[2] W. Mohr, *Obie und Meljanz*. In: *Gestaltprobleme der Dichtung, Festschrift für Günther Müller*, Bonn 1957, S. 14f.

[3] Z. B. Bodo Mergell, *Wolfram von Eschenbach und seine französischen Quellen*, II. Teil, *Wolframs Parzival*, 1943, Kap. 4; auch W. J. Schröder, *Der dichterische Plan des Parzivalromans*, PBB 74, 1952, S. 189—192.

Minne wohl nur ein Nebenthema in seiner Lebenssinfonie ist. Sie spielt für Gawan kaum eine wichtigere Rolle als für Parzival, doch verhalten sich auch in ihr die Helden verschieden.

Bei Parzival kann man eher von einer 'Entwicklung' reden. Er wächst allmählich und unbewußt in sein Verhältnis zu den Frauen. Mit der schönen Schlafenden im Zelt kann der *tœrsche knabe* garnichts anfangen. Die Begegnung mit Sigune weckt in ihm erste, noch richtungslose Impulse ritterlicher Dienstbereitschaft. Cunneware am Artushof wird seinetwegen gekränkt — das ist ein Appell an sein ritterliches Ehrgefühl, und er spielt nun den Ritter im Dienste dieser Dame, ohne daß sich von ihm aus etwas Erotisches einmischt. Gurnemanz' Tochter Liaze weckt in ihm die ersten Liebesregungen, er schwärmt sie von fern an, aber dort bleibt der ritterliche Appell aus, er spürt, daß er sich noch nicht binden darf ($177^{2ff.}$). Erst bei Cundwir amurs trifft ritterlicher Dienst für eine Hilfsbedürftige und Personliebe zusammen. Anfangs wird sein ritterlicher Tatendrang durch die Aufgabe der Nothilfe erregt; dann sieht er in Cundwir amurs jünglingshaft eine 'andere Liaze' ($188^{1ff.}$); schließlich wird sie ihm zur Person, zur Braut, zur Gattin. — All das geht in wenigen, reich erfüllten Tagen vor sich und begleitet seinen Aufstieg ins Rittertum. Es ist unverkennbar, daß hier wie dort ein Keim, der in Parzivals Wesen angelegt ist, wächst und sich zu vorbestimmter Gestalt entfaltet.

Als Parzival sich dann, von dem Abbild seiner Gattin, den Blutstropfen im Schnee, gebannt, zu Pferde vor Artus' Lager verträumt, findet ihn Gawan. Es ist die erste Begegnung der beiden Helden. Ob Gawan zuvor eine 'Entwicklung' in Liebesdingen durchgemacht hat, erzählt Wolfram nicht. Gawans Entwicklungen sind nicht erzählenswert, er 'wird' und entfaltet sich nicht, er ist. Aber er hat auch auf diesem Gebiet Erfahrungen, und das ist etwas anderes. So durchschaut er, in welcher Lage Parzival ist, denn er hat selbst schon so etwas durchgemacht und ist *solher nœte al wis* (301^{8}), und er findet eine schonsame Weise, ihn aus seinem Traum zu reißen. Hier wie überall kennt Gawan sich aus, aus eigner Erfahrung bringt er es zu freundschaftlicher Einfühlung in die Not des andern und handelt einsichtig, zweckentsprechend und taktvoll.

Auch in seinen eignen Liebesdingen behält er fürderhin die überlegene Sicherheit, die Sicherheit eines erfahrenen Junggesellen. Das Spiel des klugen Backfischs Obilot macht er eine Weile mit, weil es seinem Wunsch, Ritterwerk zu tun, entgegenkommt, aber — 'für richtige Minne seid Ihr noch zu klein', sagt er klipp und klar ($370^{15ff.}$). Das Stelldichein mit der stolzen Antikonie, das ihm durch ein halbes Mißverständnis geradezu aufgedrungen wird, nützt er wohlerfahren aus. Und dann begegnet ihm in Orgeluse 'die oder keine'. Wolfram läßt alle Schrecken der neuesten ovidianisch-veldekeschen Minnepsychologie auf ihn los, Gawan ist gebannt, minnehörig, minnekrank; und doch verliert er nie die Zügel aus der Hand, er bleibt der Überlegene im Spiel, und das will etwas heißen bei dér Partnerin! Eine großartige Minnekomödie entfaltet sich, edler als Shake-

speares Burleske von der *Widerspenstigen Zähmung*, mit der sie motivisch zusammengehört, tiefer als sie, weil nach und nach offenbar wird, daß die Widerspenstige keine abstrakte Figur in einem spannenden novellistischen Schema ist, sondern ein echter Mensch, eine kluge, herrscherliche Frau, die durch harte Erfahrungen verbittert wurde. Man muß die Szenen vorsprechen und im Spreschen vor-spielen, um ganz hinter ihre komödiantischen Qualitäten zu kommen. Anfangs, als Orgeluse so garstig zu ihm ist, behandelt Gawan sie behutsam, unangreifbar und hartnäckig, wie der Psychiater mit seinem 'Fall' umgeht. Wenn sie ihm grob kommt, gibt er ihr recht, wenn sie über ihn spottet, hört er nicht zu; eine Peinlichkeit nach der andern, das Pech mit dem igelhaarigen Knappen, die Gemeinheit des Spitzbuben Urjanz, den Ritt und Kampf auf dem elenden Klepper nimmt er hin und handelt in der verquersten Lage zweckentsprechend. Nach dem Abenteuer der gefährlichen Furt ist Orgeluse endlich so weit, daß sie kleinbeigibt. Aber jetzt spielt ihr Gawan den Schluß von Schillers *Handschuh* vor: *Den Dank, Dame, begehr' ich nicht!* Sie faßt die Lage sofort: sie hatte den Bogen überspannt, und als verführerisch schöne, aber abweisende Frau kann sie nichts mehr ausrichten; so gibt sie Gawan seine Ritterehre zurück und fängt ihn zugleich mit einer neuen Aufgabe: „Ich hatte Euch bisher nur prüfen wollen und erkenne Euch nun als geläutertes Gold — rächt mich an Gramoflanz". Eine solche Forderung kann Gawan nicht abschlagen, aber er möchte nun auch sein Eisen schmieden, dieweil es heiß ist:

615[1] *nune ist hie niemen danne wir:*
vrouwe, tuot genade an mir!
si sprach: an geîsertem arm
bin ich selten worden warm ...,

doch stellt sie ihm ihre *genade* für die nächste Zukunft in Aussicht. Durch Orgeluses Lebensbeichte aber, die die ernsten Hintergründe des Spiels offenbart und ihm dadurch Tiefe gibt, wird nun auch ein echtes menschliches Vertrauen zwischen den beiden hergestellt — das Gawan alsbald ausnützt, um in Orgeluse eine Partnerin für sein Inkognito-Spiel auf Chastel marveile zu gewinnen (620[1ff.]).

Gawans besondere Weise der Menschlichkeit und seine Funktion im Zusammensein der Menschen offenbart sich gewiß eindrucksvoll in seinen Minneabenteuern, aber das Hauptthema der Gawanhandlung sind sie doch nicht. Gawan fällt eine Erlösungsaufgabe zu, ebenso wie Parzival. Schastel marveile, Gawans Wunderburg, und die Gralsburg, Parzivals Ziel und Erbe, sind in der Geschichte von den beiden Helden Gegenbilder[4]. Wolfram hat das verdeutlicht, indem er sie durch Wort- und Motivanklänge aufeinander bezog; dadurch veranlaßt er seine Hörer und Leser, ihre Gemeinsamkeit zu erkennen und über ihre Verschiedenheit nachzudenken.

[4] G. Keferstein, *Die Gawanhandlung in Wolframs 'Parzival'*, GRM 25 (1937), S. 256—274.

Hier wie dort geht es um das 'Fragen'[5]. Parzival versäumte auf der Gralsburg die Frage, Gawan bahnt sich durch Fragen den Weg zu seiner Wunderburg, er ertrotzt von seinen Gastgebern die Auskunft, die sie ihm vorenthalten wollen, um ihn nicht in ein verderbliches Abenteuer zu locken. Tags zuvor war auch Parzival an Schastel marveile vorbeigezogen, aber er hatte nicht gefragt, und so war ihm das Abenteuer entgangen. Gawan atmet auf, als er dies erfährt, denn er weiß, daß hier die Aufgabe wartet, die für ihn da ist. Und wir, die Hörer der Geschichte, atmen auf, denn wir wissen, daß dies Abenteuer für Parzival eine Ablenkung von seinem Wege gewesen wäre; Parzival aber läßt sich nicht ablenken.

Gawan hatte sein Abenteuer nicht eigentlich gesucht, anders als Parzival, der währenddem beharrlich auf der Suche nach der Gralsburg ist. Aber sobald er die Burg vor Augen hat, gibt er sich gleich orientiert. 'Ich hatte schon davon gehört', sagt er zu seinem Gastgeber. Wolfram läßt offen, wie viel er schon weiß und von wann an er durchschaut, daß seine Großmutter, Mutter und beide Schwestern dort oben auf Erlösung warten. Offenbar erfährt er es erst nach und nach und muß es sich aus einzelnen Hinweisen zusammensuchen, aber wenn ihm die Erleuchtung kommt, läßt er es sich nicht anmerken. Bei Chrestiens ist Gauvains gradweise Einweihung in die Zusammenhänge viel deutlicher dargestellt, Wolfram verunklärt sie, und er wird dafür wohl seine Gründe gehabt haben (s. Excurs II). Von Parzival erzählt Wolfram immer wieder, wie ihm die Zusammenhänge, in denen er steht, allmählich klarer werden. Es ist die seelische Leistung, die von dem Helden vornehmlich gefordert wird und die eigentliche innere Parzivalhandlung ausmacht, und erst als völlig Eingeweihter darf er schließlich sein Erlösungswerk tun. Gawan hingegen ist eingeweiht, sobald es ihm dienlich ist, und man merkt ihm das nicht als besondere Leistung an. Er selbst aber zettelt dann mit den noch nicht Eingeweihten ein heiter-geheimnistuerisches Spiel an, um erst auf dem Höhepunkt des Komödienfinales die ganze Herrlichkeit offenbar werden zu lassen. Und wenn er die Regie doch nicht ganz in seiner Hand behält, so liegt das daran, daß Parzival mit in das Spiel auf Joflanze geraten ist, mit dem er nicht gerechnet hatte.

Sowohl auf der Gralsburg wie auf Schastel marveile geht es um die Erlösung nah verwandter Menschen von einem magischen Fluch. Dabei entstehen seltsame Gegenbilder: Gawans Verwandte sind ohne ihre Schuld in die Hände des Zauberers Clinschor gefallen. Amfortas' schmähliche Wunde hingegen ist Folge seiner Schuld und Sinnbild seines Sündenfalls. Clinschor und Amfortas sind beide durch Minne schuldig geworden und haben eine ähnliche Verstümmelung erlitten. Clinschor hatte sich an der höfischen Gesellschaft vergangen, von ihr seine Strafe erhalten und verfolgt seither die Gesellschaft der Edeln mit seinem menschenfeindlichen Haß (658[3]ff.). Schastel marveile ist die Veranstaltung

[5] Der Wort-Leitmotivik um das *vragen* bin ich in dem Aufsatz *Hilfe und Rat in Wolframs 'Parzival'*, *Festschrift für Jost Trier*, 1954, S. 174, 187, 192f. nachgegangen.

seines Hasses, und indem Gawan die Burg erlöst, stellt er die Humanität in der höfischen Welt wieder her an der Stelle, wo sie gestört war. Amfortas hatte die heilige Gemeinschaft verletzt, der er als König zu dienen berufen war, und das Leid, das über ihn gekommen war, trifft seine Templeisen mit. Die Erlösung der Gralsburg richtet sich nicht gegen ihn; sie heilt zuvörderst ihn, und damit ist auch seine Ritterschaft erlöst. Sein Reich aber geht an Parzival, ebenso wie das Reich Clinschors an Gawan übergeht, und die Verheißungen der Herrlichkeit, die den Erlöser erwartet, klingen aneinander an. Sigune spricht im 5. Buch aus, welcher Lohn dem bevorsteht, der die Frage getan hat:

252[5] *swaz die lüfte hant beslagen,*
dar ob muostu hœhe tragen.
dir dienet zam unde wilt,
ze richeit ist dir wunsch gezilt ...

254[21] *so muoz gar dienen diner hant,*
swaz din lip da wunders vant.
ouch mahtu tragen schone
iemer sælden crone
hohe ob den werden.
den wunsch uf der erden
hastu vollecliche,
niemen ist so riche,
der gein dir koste mege han ...

Der Fährmann Plipalinot, Warner und getreuer Ratgeber in einem, sagt Gawan, was die Erlösung von Schastel marveile einbringt:

558[15] *ob daz got erzeige,*
daz ir niht sit veige,
so werdet ir herre diss landes:
swaz vrouwen hie stet pfandes,
die starkez wunder her betwanc,
daz noch nie ritters pris erranc,
manec sarjant, edeliu ritterschaft,
ob die hie erlœset iuwer craft,
so sit ir prises geheret
und hat iuch got wol geeret:
ir muget mit vröuden herre sin
über manegen liehten schin ...

Die beiden Verheißungen sind einander ähnlich und doch verschieden, wie die Einführungen Parzivals und Gawans, von denen diese Studie ausgegangen war.

Parzivals Erlösungswerk ist eine Tat wissender Nächstenliebe. Er weiß von dem Zeitpunkt an, da er nach dem Gral sucht, was dort von ihm erwartet wird; seit seiner Einkehr bei Trevrizent weiß er auch, daß es sein Oheim ist, der dort

auf Erlösung wartet. Daß er selbst zugleich der geborene Erbe des Grals ist, dessen wird er sich gleichfalls nach und nach bewußt, je tiefer er in seine Verwandtschaftsverhältnisse Einblick bekommt. Aus dem Einblick in sein früheres Versagen, aus dem Vorauswissen dessen, was von ihm erwartet wird, aus der Not und Qual des langen vergeblichen Wartens und Suchens findet er die richtige Frage. Ihm wird diese Gnade zuteil, nachdem er selber Irrtum, Schuld und Sünde erfahren und gebüßt hat. Offenbar gehört auch dies zu den notwendigen Voraussetzungen, daß die Erlösung gelinge. Wenn man aus Parzivals erstem Versagen auf der Gralsburg zu viel macht und ihm eine Herzensverhärtung, verursacht durch falsch verstandene oder gar objektiv falsche formal-höfische Erziehung und falschen ritterlichen Ehrgeiz, ankreidet, verdeckt man sich den Blick auf die eigentliche Entwicklung und ihr Ziel, eine Entwicklung, die weniger in Parzivals sittlicher Persönlichkeit als in seinem Schicksal vor sich geht. Gewiß ist es etwas Schönes, wenn es einem Menschen glückt, allenthalben im rechten Augenblick das Rechte zu tun. Ein solcher Mensch ist *werde* und er hat stets an der *sælde* teil. In dieser 'Sälde' steht eher Gawan als Parzival. Aber ist es etwas Geringeres, wenn ein Mensch einmal ohne bewußte Schuld und bösen Willen den scheinbar einzigen und nicht wiederkehrenden Augenblick versäumte, und ihm dann doch, nachdem er sein Versagen eingesehen und lang und tief bereut hat, die Gnade geschenkt wird, das Versagen wieder gut zu machen? Die *triuwe* eines solchen Menschen wandelt sich nie, aber sein Bewußtsein permanenter *sælde* wird ihm gründlich gestört, und gerade dies bereitet der Gnade Raum, die dieser Mensch tiefer erfährt als der stets Glückhafte. Das ist Parzivals Schicksal. Noch auf der Gralsburg fühlt er sich in seiner Sälde sicher: *ob ir mich ze rehte speht, so hat min lip gelücke erholt: diu gotes craft git sölhen solt* (228[22]). Als er bei Trevrizent endlich sich dazu durchringt, sein Versagen auf der Gralsburg zu bekennen, nennt er sich *ich unsælec barn* (488[19]), und nach dem Kampf mit Gawan: *unsælec unde unwert bin ich . . ., aller sælden mir gebrast . . ., hie trat min ungelücke vür und schiet mich von der sælden kür* (688[22ff.]). Nur dieser Weg durch das Versagen und die Sünde und die Unsälde führt einen solchen Menschen ans Ziel. Man nehme die Erlösungsfrage selbst beim Wort und erkenne die Symbolik, die in ihrem Wortlaut enthalten ist. Im 5. Buch hätte sie nicht anders lauten können als so, wie die Templeisen sie nach Trevrizents Aussage erwarteten (484[27]): Ein Fremder wäre auf die Burg gekommen und hätte den fremden König gefragt: *herre, wie stet iuwer not?* Im 16. Buch steht Parzival als völlig Eingeweihter und als berufener Gralskönig vor Amfortas und fragt: *œheim, waz wirret dir?* Erst so, mit der Anrede an den Verwandten, den Menschenbruder, und mit dem vertrauten 'Du' an Stelle des fremden 'Ihr' wird die Frage so wirksam, daß sie Gottes Wunder auslöst[6].

[6] Der Wechsel vom 'Du' zum 'Ihr' und wieder zurück zum 'Du' bildet eine zeichenhafte Motivkette in Parzivals Verhältnis zu seiner Sippe. 1. Siguneszene: Pz. beginnt mit *ir*, (138[27]), S. antwortet mit dem verwandtschaftlichen *du* (139[25]), das Pz. aufnimmt (141[26]). 2. Siguneszene:

Gawans Erlösungstat steht ferne von Sünde und Schuld. Sie ist eine selbstverständliche ritterliche Mutprobe, der ein Mann wie er garnicht ausweichen kann. Daß dort oben auf Schastel marveile seine 20 Jahre lang vermißten Verwandten auf Erlösung warten, weiß er anfangs vielleicht noch nicht; er ist jedenfalls nicht auf der Suche nach ihnen. Er unternimmt das Abenteuer nicht deswegen, sondern um des 'ritterlichen Appells' willen, der davon ausgeht.

Was ich 'ritterlichen Appell' nenne — *aventiure* wäre der mittelalterliche Ausdruck (gemäß *Iwein* 525 ff.) — pflegt allenthalben in den Artusromanen die Handlung in Gang zu bringen. Es ist der Herkunft nach eine seltsame Mischung von atavistischen allgemeinmenschlichen Regungen, von magischen Resten aus heroischer Zeit und von ausgesprochen hohen ethischen Forderungen der ritterlichen Kultur. Etwa dieses: Das Außergewöhnliche und Gefährliche lockt den Mannesmut, und gar Warnungen und Verbote reizen dazu, daß man sie in den Wind schlägt; taucht ein gewappneter Gegner vor einem auf, so fährt man ohne Ursache auf ihn los, und erst wenn der eine unterlegen ist, schließt man lebenslang Freundschaft; es geht an die Ehre, wenn man unter gewissen Umständen seinen Namen nennen soll usw. Aber auch: Wo einem Hilfsbedürftige, die sich selber nicht helfen können, begegnen, da hilft man, wo man Ehre verletzt sieht, stellt man sie überschwänglich wieder her. — Dieserart Regungen sind in der ritterlichen Gesellschaft, deren Idealbild der Artusroman darstellt, zu einem Codex des gesellschaftlich richtigen Verhaltens geworden. An ihm wird *pris* und *unpris* offenbar. Die Helden tragen ihn im Herzen und reagieren spontan auf ihn; ihr Ehrgefühl wird unmittelbar angesprochen, und indem sie ihm gehorchen, folgen sie auch den Regeln ihres Standes.

Nun ist es allerdings auffallend, daß die einzelnen Helden auf den ritterlichen Appell gradweise verschieden reagieren. Keie, der Truchseß der Tafelrunde, reagiert explosiv — und dadurch wird er in der ritterlichen Gesellschaft eine teils ärgerliche, teils komische, aber immerhin, wie Wolfram jedenfalls meint, notwendige und ehrenwerte Figur. Gawan, der edelste Repräsentant der Gesellschaft, reagiert hingegen mit einer gewissen Freiheit, Besonnenheit und Auswahl. In Bearosche, beim Kampf des Meljanz um Obie, dauert es eine ganze

Vor der Erkennung *ir* (249[28], 250[11]), nach der Erkennung *du* (251[29]; 252[10] > 252[27]); als S. von Parzivals Versagen auf der Gralsburg erfährt, löst sie die Verwandtschaft, indem sie ihn mit *ir* anredet (255[2]). Pz. wirbt noch einmal mit *du* um ihre Teilnahme (255[22]), sie weist ihn ab (255[24]). 3. Siguneszene: Nach der Erkennung geht S. vom *ir* zum *du* über (440[28] > 441[19]), das so zum Zeichen der Wiederaufnahme in die Verwandtschaft wird. — Trevrizent nimmt Parzival, sobald er es weiß, mit *du* als Verwandten an (473[20]) und bleibt dabei, auch nachdem Pz. sein Versäumnis auf der Gralsburg bekannt hat (488[21]). Pz. behält das ehrfürchtige *ir* dem Älteren gegenüber bei. In der 2. Trevrizentszene haben sich die Anreden umgekehrt: Tr. redet Pz. jetzt als König mit *ir* an (798[3]), Pz. den Verwandten mit *du* (799[9]). — Als heiteres Nachspiel des Motivs begibt sich zwischen Parzival und Feirefiz ein edler Wettstreit im Ihrzen und Duzen (749[18] ff., 814[19] f.). — Zugrunde liegt eine genaue Widerspiegelung höfischer Wirklichkeit. Von diesem Standpunkt aus hat G. Ehrismann das Duzen und Ihrzen bei Wolfram dargestellt, Z.f.dt.Wortforschg. 5 (1903/4), S. 145—151. Aber hier wie bei *Hilfe und Rat in Wolframs 'Parzival'*, a.a.O., schafft Wolfram sich aus der höfischen Umgangssprache seine sinnbildlichen Zeichen und sprachlichen Leitmotive für die epische Struktur seines Werks.

Weile, bis der Appell bei ihm wirkt und ihn in den Kampf einzugreifen nötigt. Zum Zweikampf mit Gramoflanz auf Joflanze hat er sehr wenig Lust, obwohl da der Appell von vielen Seiten her kommt; es geht um Sühne für den geraubten Kranz, um die Verteidigung der Ehre seines Vaters, um Rache für Orgeluse, die Dame seines Herzens, und um die öffentliche Schaustellung seines Rittertums vor der großen Welt. Trotzdem will er nicht recht, und er kann es sich sogar leisten, dies ausdrücklich zu sagen, ohne daß er dadurch sein Rittertum kompromittiert (708$^{17\text{ff.}}$). Er kann auch einmal den Appell ganz überhören. Gleich anfangs, als Parzival, durch die Blutstropfen im Schnee gebannt, in Waffen mit geschloßnem Visier vor Artus' Lager hält, eine Beleidigung der Ehre des Königs und seiner Runde —: Segramors und Keie fahren da wie wütende Hunde auf ihn los, Gawan tut es nicht. Aber vor Schastel marveile zögert Gawan nicht, dort wartet ein Abenteuer, das ihn wie ein Magnet anzieht.

Parzival steht auch dem ritterlichen Appell anders, distanzloser als Gawan gegenüber. Der Appell trifft mitten in sein überempfindliches Ehrgefühl, er reagiert maßlos, unbesonnen und wider die Regel und richtet dadurch Unheil an. Die Beleidigung, die Cunneware um seinetwillen erfährt, brennt ihn so, daß er alle seine Taten ihrer Genugtuung weiht. In der Begegnung mit Ither bricht sein heftiges Ehrgefühl jäh durch. Den Kampf mit Orilus im 5. Buch führt er so instinkthaft-unbesonnen, daß Wolfram, der diesen Kampf ganz von Parzival her erzählt, darüber vergißt zu sagen, wie und wann Parzival eigentlich gewahr wird, wen er vor sich hat. Dabei hatte ihm Chrestiens den Zusammenhang viel besser und klarer vorgezeichnet[7]. Parzival ist eben auch in der Hinsicht nicht der vollkommene und ausgewiesene Repräsentant der höfischen Gesellschaft — das ist Gawan —, sondern ein Außenseiter, der erst in sie hineinwächst. Daß er dabei alsbald über sie hinauswächst, ist eine andere Sache. Auch Parzivals Einkehr bei Trevrizent ändert an seinem überempfindlichen Ehrgefühl nichts. Noch nach dem Kampf mit seinem schwarz-weißen Halbbruder Feirefiz droht es das gegenseitige Erkennen der Brüder zu verhindern, und gerade dadurch wird Parzival nach seiner Niederlage ganz und gar der Gnade, die von Feirefiz' Ritterlichkeit ausgeht, unterworfen. Auf der Gralsburg aber versagte er, weil dort der ritterliche Appell ausblieb: Keine Warnungen (wie an der Brücke vor Cundwir amurs Burg), keine Nothilfe, die erbeten wird. Anfangs machte er sich auf eine 'Wunderburg' gefaßt, wo es nicht geheuer ist und man sich vorsehen muß, deshalb seine seltsame jähe Reaktion auf die Einladung, zum König in den Saal zu kommen (229$^{1\text{ff.}}$)[8]. Als er sich dann keiner *aventiure* gegenüber sondern

[7] Ein Fall ähnlich wie der im 2. Exkurs dargestellte: Wolfram verunklärt Chrestiens gleichmäßig deutliche Darstellung. Aber die Wirkung ist hier anders als dort, weil die Persönlichkeiten Gawans und Parzivals so verschieden sind. Auch vermeintliche oder tatsächliche 'Unaufmerksamkeiten' des Dichters werden an ihrer Stelle zu organischen Bestandteilen des Werkes, wenn anders das Werk als ganzes organisch ist.

[8] Zu der Hintergrundshandlung dieser Episode vgl. H. J. Weigand, *A Jester at the Grail Castle in Wolfram's Parzival*, PMLA 67 (1952), S. 485—510.

gastlich bewirtet sieht, wartet er höflich ab, ob man etwas von ihm verlange. Am andern Tag, als er den Spuren vor der Burg nachschreitet, erwartet er, daß man seiner zu ritterlicher Nothilfe, *in urliuges not*, bedürfe (248[19ff.]), und noch im 9. Buch wähnt er es (472[8ff.]). Er ahnt nicht, daß etwas ganz anderes von ihm erwartet wurde, etwas, das außerhalb der landläufigen ritterlichen Aufgaben lag, und zu dem er doch wie kein anderer nach Wesen und Herkunft vorherbestimmt war.

Bei Gawans wie bei Parzivals Erlösungswerk geht es um Verwandte. Das entspricht gewiß der Wirklichkeit, in der Wolfram lebte und dachte; die menschliche Gesellschaft, auf die es ihm ankam, gliederte sich ihm natürlicherweise in Familienzusammenhänge. Gerade darum aber kann das Motiv der Verwandtschaft doch wohl auch als Symbol für die 'Menschheit' im allgemeinen verstanden werden. Bei Parzivals Leistung denkt man dabei mehr an den leidenden und sündigen Menschenbruder, den das Mit-Leid eines Menschen, der selber Leid und Sünde erfahren hat, erlöst. Bei Gawans Tat denkt man mehr an die Gesellschaft der edlen, ritterlichen Menschen, deren Un-ordnung durch die Mannhaftigkeit ihres edelsten Repräsentanten wieder zur Ordnung gebracht wird. In beiden Fällen geschieht es aus *triuwe*, aus menschlicher und ritterlich-christlicher Hilfsbereitschaft, und hier wie dort wirkt Gottes *triuwe* mit. Bei Parzival erscheint die *triuwe* als innere Herzenskraft, als dumpfer Trieb; die Gnade von oben muß ihr entgegenkommen, um sie wirksam werden zu lassen. Bei Gawan liegt sie in dem, was er ausrichtet. Und doch ist er nicht eigentlich der Mann zielstrebiger Taten, und auch auf Schastel marveile tut er im Grunde herzlich wenig. Er gehört nicht zum Typ der Helden, die ein Land von Drachen und Dämonen befreien, die es verheert haben. Er hat zwar unter anderm auch mit einem Untier, einem Löwen, zu kämpfen; aber dieser Löwe hat, so weit wir wissen, in all den 20 Jahren keine von den vierhundert Damen auf Schastel marveile belästigt.

Gawan ist ein Ritter, durch dessen pures Dabeisein die Welt, wo er auch hinkommt, menschlicher wird[9]. Im 7. Buch schlichtet sich in seiner Gegenwart der Streit der jungen Liebesleute Meljanz und Obie. Jünglingshaftes Ehrprinzip und Mädchenherbigkeit, die sich zeitgemäß an die Prinzipien des Minnedienstes hält, stehen da widereinander. Die beiden jungen Prinzipienreiter werden gedemütigt — und finden zueinander. Auch im 8. Buch, das Wolfram anscheinend etwas verschmitzt und hinterhältig einer Zuhörerschaft (in Thüringen?) erzählt, die die Anspielungen besser verstand als wir es heute tun, soll der Grundgedanke doch wohl sein, daß die Menschen, denen Gawan da begegnet, in seiner Gegenwart anständiger und menschlicher werden, der junge König Vergulaht und seine Schwester Antikonie. In der *Terre marveile* hat Gawan es dann mit allerlei Rittern zu tun, die an irgend einer Stelle Pedanten der ritterlichen Prinzipien

[9] Ich nehme hier wieder auf und ergänze, was ich in der *Festschrift für Günther Müller*, S. 17f., aus dem 7. Buch entwickelt habe.

geworden sind. Der eine — Lischoys — will sich niemals gefangen geben, auch wenn er unterlegen ist. Der andere — der Turkoyte — bildet sich ein, niemand könne ihn aus dem Sattel werfen, deshalb will er sich stracks dem gefangen geben, dem das gelingt. Der dritte — Gramoflanz — hat sich in den Kopf gesetzt, nur mit zwei oder mehr Gegnern zugleich zu kämpfen. Sie alle werden im Lauf der Geschichte gedemütigt und dürfen dann, zu unverkrampften, rechten Menschen geworden, in Artus' Runde eingehen. Auch Meljanz von Liz aus dem 7. Buch, der ursprünglich durch seine Sippschaft auf der artusfeindlichen Seite stand, findet sich am Ende in Artus' Gefolge. Und schließlich Orgeluse — auch sie ein Mensch, der durch ein schlimmes Schicksal verhärtet wurde und sich in Prinzipien des Menschenhasses verbiß: Ihre Verkrampfung löst sich durch Gawans beharrlichen Minnedienst. Ohne daß Gawan selbst viel dazu tut, wirkt er überall, wo er hinkommt, gleichsam als Katalysator der Menschlichkeit.

4.

Parzivals Verhältnis zur Welt ist dumpf. Ihm ist die Welt nicht ein Gelände, in dem es sich zurechtzufinden gilt, sie bleibt ihm langehin überraschende, unverhoffte Begegnung. Was ihm begegnet, versteht er kaum; trifft ihn ein gleiches zum zweiten Mal, so muß er sich mühsam daran erinnern. Ganze Jahre fallen aus seinem Gedächtnis. Ihn treibt ein dunkler Drang ins Leben, an den Artushof, um dort Ritter zu werden, und dann zum Gral, weil ihm Amfortas' Leid in der Seele brennt, und weil er ahnt, daß ihn dort die einzig ihm zukommende ritterliche Aufgabe erwartet, deren Sinn ihm freilich erst spät aufgeht. Alle gültigen Aufträge kommen ihm von innen her. Handelt er überlegt, mischt sich ihm irgend etwas, was er gelernt oder wozu er von außen her den Auftrag bekommen hat, in sein Tun, dann handelt er verkehrt, entweder in rührend torenhafter Weise, oder er belädt sich mit Schuld. Will er sich in solcher Lage in der Welt zurechtfinden, so verkennt er die Welt und verkennt Gott. Erst ganz am Ende darf er das, was schon sein innerer Auftrag von Anbeginn war, in voller Überlegung und Klarheit ausführen. Aber das wird ihm durch Gottes Gnade geschenkt.

Gawan kennzeichnet, im Gegensatz zu Parzival, seine wache Weltbeherrschung. Nichts kommt ihm unverhofft. Er weiß, 'so oder so hängt es zusammen', oder er erkennt zum mindesten an, 'es wird schon seine Gründe haben'. Auch wenn die Rechnung nicht glatt aufgeht, nimmt er es hin, denn 'so ist es nun einmal in der Welt'. Ob er sich plötzlich zu Unrecht angeklagt sieht, ob er mitten im schönsten Liebesgetändel angebrüllt und überfallen wird, ob ihm ein Spitzbube, den er einst vom Galgen gerettet hat, sein Pferd stiehlt, ob er auf einem elenden Klepper einen Ritterkampf bestehen muß, ob die Dame seines Herzens ihn verhöhnt und ihm Schlimmes verheißt — ihn ficht es nicht an, er tut so, als ob er genau dieses erwartet habe, und handelt, wie die Lage es erfordert. Er denkt nicht daran, deswegen an Gott und der Welt irre zu werden.

Gottes Hilfe ist für Gawan etwas, womit man notfalls rechnen kann und was nie ausbleibt (568[1ff.]). Wenn er sie erfahren hat, nimmt er sie dankbar, als etwas Selbstverständliches, zur Kenntnis (z.B. 392[30ff.]). Er macht es Gott nicht schwer, denn gewöhnlich kann er sich selber helfen. Irren und Schuld und Verzweiflung kennt er nicht. So verschließt sich ihm auch die Erfahrung, daß Gottes Hand sich dem Irrenden und Sündigen und Verzweifelnden entgegenstreckt. Gawan bewegt sich in immer der gleichen Distanz zu seinem ritterlichen Gott — und immer in Distanz. Er kennt nicht die Erfahrung des Wechsels von Gottnähe und Gottferne, das Grunderlebnis des religiösen Menschen. Parzival erlebt sein Dasein in stets wechselnden Abständen zu Gott. Aber dem dunklen Drang, der ihn in die Welt und dann zum Gral treibt, kommt von der andern Seite etwas entgegen, sein Seelentrieb löst eine Bewegung Gottes zu ihm hin aus: Er erringt den Gral, und Gottes Gnade beruft ihn zum Gral. Gawan braucht nichts entgegenzukommen, nicht die Menschen und nicht Gott, denn er wird selber mit allem fertig. Ihn ficht auch nicht an, wenn sich ihm Widerstände entgegenstellen; gerade sie reizen ihn und verlocken ihn zu seinen Taten.

So gegensätzlich stehen Parzival und Gawan in Wolframs Dichtung einander gegenüber. Ich halte es für keinen Frevel an Wolframs Werk, hier von einer Polarität des Humors zu sprechen und damit die ganze Konzeption des *Parzival* als Dichtung des Humors (im tiefsten und gewichtigsten Sinne, den man diesem Wort geben kann) aufzufassen. Das Bild der einen Hauptgestalt relativiert sich, wenn man sie von der andern her betrachtet. Gawan, von der Parzival-Welt her gesehen, schwimmt heiter an der Oberfläche; er ist belustigend unkompliziert, wie er durch seine Welt der überraschenden Zufälle abenteuert. Umgekehrt: An Gawans Lebenssicherheit gemessen, wirkt Parzival rührend torenhaft und unbeholfen. Man kann fast darüber lächeln, wie er es mit sich selbst, mit seinen Mitmenschen und mit Gott so schwer hat, und wie er es Gott so schwer macht, ihm zu helfen. Aber die Gestalten bestätigen und ergänzen einander auch. Wer um Parzival bangt, wer mit ihm leidet, zürnt und trotzt und seine Erschütterungen erfährt — und welcher Hörer oder Leser der Geschichte würde nicht unmittelbar mitbeteiligt an den Erfahrungen dieses Helden? —, der findet Sicherheit und Selbstvertrauen, wenn ihm das Bild von Gawans Welt entgegentritt. Was aber Gawan von selbst kann, das wird Parzival einmal lernen, und er erfährt auf seine Weise die Welt und Gott tiefer und inniger als sein glückhafter Freund. Ihm wird am Schluß auch eine höhere Krone des Lebens zuteil. Er ist ja mit Recht *des mæres herre*.

Ich bringe es nicht fertig, Parzival und Gawan auf verschiedene sittliche oder religiöse Prinzipien zu reduzieren und dann gar zu folgern: Durch Parzivals innigere *triuwe* und tieferes Gottverhältnis werde die ritterliche Gesellschaft um Artus und Gawan in ihrer Gebrechlichkeit und Hohlheit bloßgestellt. Der Gral sei dazu da, die Tafelrunde ad absurdum zu führen und zu überwinden. Gewiß besteht eine Rangordnung, aber beide Bereiche haben nach Wolframs Meinung

ihre sinnvolle Funktion in der Menschenwelt, und in beiden spielt sich, von höherem Standpunkt gesehen, eine menschliche Komödie ab — auch beim Gral: das heitere Finale um Feirefiz' Hochzeit gehört ebenso zum Bild der Gralswelt wie das Finale von Joflanze zu dem der Tafelrunde. Ich muß, wenn ich mir Dichtung vergegenwärtige, bei ihren Gestalten, Ereignissen und Bildern bleiben, sonst ginge sie mir als Dichtung verloren. Es ist nicht die Aufgabe von Dichtung, Prinzipien gesellschaftlicher, weltanschaulicher, moralischer oder religiöser Art gegeneinander auszuhandeln. Wenn die Dichtung eine ihr eigentümliche und beständige Funktion in der Geschichte der Menschheit hat, so ist es diese: im Verhältnis zu den jeweiligen Prinzipien der Sitte, der Moral, der Weltanschauung oder der Religion die Stelle zu finden und aufzuzeigen, die der Menschlichkeit Raum gibt. Jedenfalls muß ich gestehen, daß vor allem dies die Kontaktstelle ist, wo Dichtung, die mir etwas bedeutet, mich anrührt. Darin ist Dichtung auch kaum durch etwas anderes ersetzbar, nicht durch Philosophie, denn sie kann von der Menschlichkeit abstrahieren, nicht durch Religion, denn sie fordert mehr als dies, nicht einmal durch das Leben selbst, das die Reinheit seines Abbildes in der Dichtung kaum je erreicht. Wohl aber vermag sie durch ihr Spiegelbild des Lebens eine gewisse Wirkung auf dieses auszuüben.

Das Verhältnis der Menschlichkeit zu den Prinzipien kann sich sehr verschiedenartig ausprägen. Das Menschliche kann sich dokumentieren im Rahmen der jeweils gültigen Prinzipien, aber doch *die strenge Grenze gefällig umgehend*. Das gilt in unserm Fall für Gawan. Es kann sich dokumentieren neben den Prinzipien her und über sie hinaus, *nach dem Gesetz, nach dem es angetreten*. Das gälte für Parzival. Ich füge zur Erläuterung hinzu: Es kann sich dokumentieren in tragischem, unaufhebbarem Widerspruch zu den geltenden Prinzipien (der Treue und Ehre in einer 'normalen' und notwendigen Gesellschaftsordnung): im *Tristan*. Es kann sich dokumentieren trotz der Prinzipien, die es anerkennt (die des Machtkampfes und der Rache): im *Nibelungenlied*. —

Zum Zauber des *Parzival* gehört gerade das Nebeneinander der beiden Gestalten Parzival und Gawan in ihrer so verschiedenen, aber doch einander ergänzenden Menschlichkeit. Nicht fordert der eine gegenüber dem andern alleiniges Daseinsrecht. Sie sind aufeinander bezogen, in ähnlicher Weise wie *Dämon* und *Das Zufällige* in Goethes *Urworten. Orphisch*, deren Wortlaut ich schon habe anklingen lassen. Die Polarität, die Goethe innerhalb eines Menschen angelegt sah, ist in Wolframs epischer Dichtung in zwei Gestalten auseinandergelegt. — Es war schon ein glückhafter Moment in der Geschichte der Menschheit, in dem es möglich war, diese beiden Welten, die Parzivals und die Gawans, in so gleicher Schwebe zu halten, wie es dem einen Dichter, Wolfram von Eschenbach, und ihm auch nur in dieser einen Dichtung, gelungen ist. Möchten wir heute, in einer minder glückhaften Zeit, etwas davon in unser Dasein hinübernehmen können!

Exkurs I. *Sin herze valsch nie underswanc* im Zusammenhang des Epos

Die Substantiva *valsch*, *valscheit* und die zugehörigen Adjektiva werden abstrakt gebraucht und bedeuten den Gegensatz der Kardinaltugenden *triuwe*, *stæte* usw. Es kann sich die konkrete Vorstellung der „Fälschung" (*cunterfeit*) dabei einmischen. Spezieller bedeuten sie auch „Unwahrhaftigkeit", „Betrug", „Verrat".

Auf der Seite der männlichen Helden steht *valsches laz*, *valsches vri*, *der keiner valscheit nie geriet* als Formel höfischer Gesittung bei Artus (307[16], 310[8]), Gahmuret (106[12]), Iwanet (147[17]), Kahenis (457[8]), Gawan (580[6], 668[30]). Den Schwägern Clamide und Orilus gibt die (für sie von vorn herein nicht selbstverständliche) Formel nach ihrer Niederlage Zuzugsrecht in die Artusrunde (221[12], 274[30]). Die Formel verbindet sich mit *wert* (*manec werder man gein valsche laz*, 217[12]; so auch im Gegensatz 297[9]). *valsch* und *valscheit* ist „unritterliches Verhalten" und steht im Gegensatz zu *ritters vuore* (364[3]: Gawan), *ere* (336[24]: Clamide), *pris* (66[12]: Lot; 108[27]: Gahmuret; 415[30]: Kingrimursel), *pris* und *milte* (328[28]: Feirefiz), *wariu zuht* (162[24]: Gurnamanz).

Die Formel *ane valsch* usw. konsoziiert sich mit *triuwe*. Bei Gawan bleibt diese Verbindung im ritterlich-höfischen Sinnbereich (mit *sælde* und *ere* gepaart, 675[29]), zum echten Charakterbild wird sie bei Gahmuret (107[28], 110[9], 751[15]) und bei Lyppaut (345[4]). — Das Verwandtschaftsverhältnis Gawans zu Artus ist durch *triuwe ane valsch* gekennzeichnet (662[2]). — Das gute Verhältnis unter Liebenden drückt die Konsoziation von *triuwe*, *minne*, *stæte* mit *ane valsch* aus (712[30]: Gramoflanz, kontrastierend 693[30]). — Spezieller treten *triuwe* und *valsch* in Gegensatz, wo *valsch* „Verrat" bedeutet: 322[22] (Gawan), 609[15] (Lot); auch *pris* (540[18]: Urjanz) und *luter gemüete* (402[3]: Vergulaht) treten da in die Opposition.

In den ritterlichen Wesensbildern der Totenklagen konsoziiert sich *ane valsch* mit einer ganzen Skala höfischer und ritterlicher Werte: Isenhart, 26[10ff.]: *wert*, *küene*, *wis*, *tugent*, *triuwe*, *zuht*, *kiusche*, *vrecheit*, *ellen*, *milte*; Gahmuret, 107[25ff.], 110[8f.]: *manlich triuwe*; 108[12ff.]: *pris*, *ellen*, *stæte*; 751[15ff.]: *triuwe ane wenken*; Ither, 155[11], 160[6ff.]: *pris*, *dehein untat*, *zuht*, *triuwe*; Schenteflur, 195[1ff.]: *pris*, *schœne*; Cidegast, 613[1ff.]: *pris*, *werdekeit*, *tugent*, *triuwe*. In den Totenklagen verbindet sich auch *herze* als charakteristisches Begleitwort mit dem Preis eines wesenhaften Rittertums; bei Cidegast (613[17ff.] *sin pris* wächst *uz sines herzen kernen*), Schenteflur (195[2] *des herze truoc ... ritterlichen pris*), Ither (160[18] *sin herze ... riet im ... triuwe*; 498[14] *den sin herze hiez daz aller valsch an im verswant*), Gahmuret (317[12] *des herze ie valsches was erjeten*; 751[14] *er kunde ... vercrenken alle valschliche tat, herzen stæte im gap den rat*).

Auf der Frauenseite ist *diu süeze valsches vrie* oder *ane* (765[14] Itonje, 16[8] Belacane) höfisch-formelhaft. Auch *valsches vri*, *valscheite laz* von Repanse de schoie (255[8], 236[10]) wirkt an diesen Stellen formelhaft, weist aber insgeheim schon auf die makellose Reinheit der Gralshüterin. Zum weiblichen Wesensbild erweitert und der letzten Stufe ihrer Entwicklung angemessen (ähnlich wie auf der Männerseite bei Orilus und Clamide) steht die Formel bei Orgeluse: *gein valscheit diu tumbe unt diu herzeliche wise gein wiplichen prise* (630[18]). — Zum Wesensbild der Weiblichkeit konsoziiert sich *ane valsch* mit: *missewende ane* (337[9]: Belacane), *richeit*, *hoher art*, *kiusche* (824[3]: Fürstin von Brabant).

Ein weibliches Wesensbild *ane valsch* läßt Wolfram bei Antikonie in (ironischem?) Widerspruch zur Handlung des 8. Buches leitmotivisch erstehen (404[26], 413[2], 427[8],

427[15], 431[13]), konsoziiert mit: *ere, kiusche, pris* (404[23ff.]), *kiusche, süeze, pris, stæte, werdeclichiu gir* (427[5ff.]), *wiplichiu güete, sælde, pris* (431[6ff.]).

Bei andern Frauen entsteht das Wesensbild aus säkularisierten religiösen Wendungen: bei der des *valsches* verdächtigten Dulderin Jeschute (260[8]: *wiplichiu kiusche mit armüete, wariu güete, so daz der valsch an ir verswant*). Vor allem stehen die Frauen der Gralssippe unter diesem Zeichen: Repanse de schoie, die den Gral mit *kiusche* und *ane valsch* verwahrt (235[28ff.]); von hier strahlt *ane valsch* leitmotivisch aus nach 236[10], 255[8], 477[17]; Sigune (439[16ff.]); Herzeloyde (117[1], 128[20], 823[15ff.] zusammen mit Schoisiane). Man beachte: 823[18] *Herzeloyde, diu valscheit uz ir herzen stiez.*

Bei Parzival hängt der Vorwurf der *valscheit* und seine Zurücknahme mit seinem Versagen auf der Gralsburg zusammen. Der Vorwurf kränkt einerseits Parzivals Ansehen in der Gesellschaft, seinen *pris*, andrerseits meint er einen schweren sittlichen Makel. Cundriens Fluch enthält beides: *werdekeit* und *pris* der Tafelrunde sind dahin, weil durch Parzival *der valsch dran gepflihtet* hat (314[23ff.], 315[3ff.]); Gahmurets *herze ie valsches was erjeten*, ihm kam *pris* zu (317[12. 30]), aber Parzivals *pris ist ze valsche komen* (318[1]), er ist *der hellehirten spil*, ohne *heil, sælde, pris, werdekeit*; denn *grœzer valsch nie wart bereit deheinem also schœnen man* (316[11ff.]).

Darauf nehmen frühere und spätere Stellen leitmotivisch Bezug. Nachdem der Torhüter der Gralsburg Cundriens Fluch vorweggenommen hat (*vil prises iuch hat betraget*, 247[30]), nennt der Dichter selbst bald darauf im Widerspruch dazu seinen Helden *der valscheite widersaz* (249[1]) und ordnet ihn durch diese auffällige Prägung in den Wesens- und Sippenzusammenhang mit Ither (155[11]) und Sigune (439[18–21]). In der Blutstropfenszene läßt Wolfram seinen Widerspruch noch einmal laut werden, wieder mit einer auffälligen Wortkoppelung: *Parzival der valscheitswant, sin triuwe in lerte* ... (296[1]). Dies schlägt die Brücke zu der Verteidigung Parzivals durch den Dichter unmittelbar nach Cundriens Fluch, 319[4ff.]: *waz half in küenes herzen rat und wariu zuht bi manheit? und dennoch mer im was bereit scham ob allen sinen siten. den rehten valsch het er vermiten: wan scham git pris ze lone und ist doch der sele crone.*

Als dann *daz mære an den rehten stam* kommt, heißt es: *Sin herze valsch nie underswanc, ... swaz man heizet unpris, daz entruoc er nie deheinen wis* (678[23ff.]). Das nimmt das Widerspiel von *valsch* und *pris* wieder auf, und von ferne klingt der Preis Gahmurets (*des herze ie valsches was erjeten*, 317[13]) und Herzeloydes (*diu valscheit uz ir herzen stiez*, 823[18]) mit hinein. Parzivals eigene Worte bei seiner Rückkehr zur Tafelrunde greifen die Verbindung von *valsch* und *schame* wieder auf: *ein ieslich vrouwe mich ungerne siht, diu bi dem Plimizœl gehort hat von mir valschlichiu wort* (= Vorwürfe, daß ich *valsch* sei) ... *ich schame mich noch so sere* (695[28ff.]). —

Eine üble interpretatorische Crux bleibt schließlich noch übrig: *valsch geselleclicher muot* (2[17]) und *valschlich geselleschaft* (782[26]). Diese Prägungen werden heute gern als Polemik Wolframs gegen das Gesellschaftideal oder gegen die Person Gottfrieds von Straßburg verstanden[10]. Wie es auch sonst mit Wolframs vermeintlicher Polemik

[10] Gottfr. Weber, *Parzival*, 1949, S. 23, 82, 211; *Gottfrieds von Straßburg Tristan*, Bd. II, 1953, S. 77; Heinr. Hempel, ZfdA. 83 (1951/2), S. 176—179; K. K. Klein, *Ammann-Festgabe, Beiträge zur Kulturgeschichte* Bd. I, Innsbruck 1953, S. 75—94.

gegen Gottfried von Straßburg stehen mag[11], ich glaube nicht, daß diese beiden Stellen etwas damit zu tun haben.

Der Gebrauch von Verbindungen mit *geselle, geselleschaft, gesselleclich* bei Wolfram gehört in den Stilzusammenhang mit den in Wolframs Sprache häufigen 'Ableitungen in statu nascendi' wie *zühte craft, hochverte vliz, jamers site, helendiu zuht, valschiu pfliht* u. ähnl. wobei *craft, vliz, site* usw. fast zu Suffixen werden, wie es den Wörtern *tuom, heit, lich, haft* wirklich passiert ist[12]. Durchsichtig ist der Gebrauch *Wh.*271[22]: *jeht Rennewart al balde als guoter schœne, als guoter craft, und der tumpheit geselleschaft*, 'man gebe zu, Rennewart war schön und kraftvoll wie er (Parzival), und er war auch ein Tor' (wörtlich: „er hatte Gemeinschaft mit *tumpheit*"). Dementsprechend ist *der unstœte geselle*, Pz. 1[10] 'einer, der sich mit *unstœte* eingelassen hat', ein 'Unstätehafter'. Das kurz darauf folgende *valsch gesselleclicher muot* (2[17]) kann terminologisch und im Sprachgebrauch nicht davon getrennt werden. Ich halte die seit Lachmann übliche Übersetzung „Gesinnung eines falschen Freundes" oder ähnl. für unrichtig. Es bedeutet: „eine Gesinnung, die sich mit *valsch* (Schlechtigkeit) eingelassen hat", „*valsch* — heit — liche Gesinnung".

In Cundriens Fluch spaltet sich die enge Verbindung von *valsch* und *geselleschaft* auf, beide Wörter werden konkretisiert, sie vereinigen sich nicht mehr zu einem einheitlichen Begriff: 315[6ff.] *din pris hat valsch erzeiget* („einen Flecken", E. Martin im Kommentar; noch konkreter Marta Marti: „hat sich als [Material]fälschung erwiesen"); *tavelrunder prises craft hat erlemt ein geselleschaft di drüber gap her Parzival*, „der ritterliche und menschliche Rang der Tafelrunde wurde vernichtet, als P. sich mit ihr gemein machte". Beides zusammen: Der *pris* der Tafelrunde ist gekränkt, weil sie dadurch, daß Parzival zu ihr stieß, mit dem *valsch geselleschaft* eingegangen ist.

In Cundriens Rede im 15. Buch, 781[3ff.], erwartet man den Widerruf der Anklage, daß Parzival denen, die mit ihm *geselleschaft* eingehen, moralisches Verderben bringe. Dieser Widerruf steckt, wie mir scheint, in den schwierigen Zeilen 782[23–26]. Sie sind zum Überfluß mit einem textkritischen Problem belastet: *Wan ungenuht al eine / dane git* (D-Hss.) [*der engit* (G-Hss.)] *dir niht gemeine / der gral und des grales craft / verbietent valschlich geselleschaft.* In den beiden letzten Zeilen bedeutet *valschlich geselleschaft* nach dem Muster von *der tumpheit geselleschaft* und ähnl. Typen und als Erinnerungszeichen an *valsch gesselleclicher muot* „Gemeinschaft mit *valsch*" oder „Sich-Einlassen mit *valsch*", der ganze Satz also: „Der Gral und das Graltum gestatten keine Gemeinschaft mit *valsch*". Wobei *valsch-lich-geselleschaft* möglicherweise schillert zwischen einer Doppel-Ableitung wie „Unsitt-lich-keit" (entsprechend *valsch-gesselleclicher-muot*) und der Konkretisierung „Gemeinschaft mit einem, den ein sittlicher Makel befleckt" (entsprechend dem Wortgebrauch von Cundriens Fluch 315[6ff.]). Im Zusammenhang von Cundriens Rede enthalten die Zeilen nicht so sehr eine Mahnung als eine Fest-

[11] K. K. Klein hat weitere vermeintliche *Tristan*-Zitate aus dem *Parzival* beigebracht: *Wolframs Selbstverteidigung*, ZfdA 85 (1954/5), S. 150—162; *Gottfried und Wolfram. Zum Bogengleichnis Pz. 241, 1—30*, *Festschrift für Dietrich Kralik* (Horn N-Ö. 1954), S. 145—154. Ich gestehe, daß ich starke Widerstände gegen seine Beobachtungen zu überwinden habe. Der Stil der Polemik, den er Wolfram zutraut, paßt mir nicht recht in das Bild, das ich mir von dem Dichter und Menschen Wolfram gemacht habe. Gan mir got so vil der tage, so hoffe ich noch einmal ausführlicher auf diese Frage eingehen zu können.

[12] L. Peter Johnson, *„Ersatzabstrakta" im 'Parzival' Wolframs von Eschenbach*, Diss. Kiel (Masch.) 1955. Zu der hier besprochenen Stelle: S. 53, 107ff.

stellung, nämlich den Widerruf ihrer früheren Anklage: Da Parzival zum Gral berufen ist, und der Gral keine Gemeinschaft mit *valsch* duldet, ist Parzival *ane valsch*.

Die beiden vorhergehenden Zeilen sind in den D-Hss. syntaktisch selbständig: „Einzig *ungenuht* (die Kainssünde von 463[24]!) verwehrt dir dort die Zugehörigkeit". In den G-Hss. sind sie durch apo-koinou-Konstruktion mit dem Subjekt des folgenden Satzes verbunden, und schon in ihnen selbst wechselt die Konstruktion, *ungenuht* wird als Nominativ vorweggenommen und durch *der*, in einen Genitiv verwandelt, wieder aufgenommen. In diesem Falle ist *der* [*ungenühte*] *gemeine* eine stilistische Variante von *valschlich geselleschaft*; das sehr abstrakte Wort *valsch* bekommt durch *ungenuht* einen spezielleren Sinn. Von den beiden Bedeutungsvarianten von *valschlich geselleschaft*, die ich oben erwogen habe, kann dann nur noch die erste, auf die Person bezogene, gelten, nicht mehr die zweite, auf die Gemeinschaft bezogene, weil *der* [*ungenühte*] *gemeine* durch das *dir* eindeutig auf die Person (Parzivals) bezogen wird. Also: „Einzig Maßlosig-keit stellt dir der Gral nicht frei, denn Gral und Graltum dulden keine Makel-haftig-keit." — Zwischen den beiden Lesarten kann man schwer entscheiden. Jedenfalls bietet die G-Fassung mit ihrer schwierigen Syntax nicht sicher die lectio difficilior. Das Wörtchen *da* kann als (abgekürztes) *der* verlesen worden sein, wobei der Schreiber das Subjekt des Satzes in der folgenden Zeile vermutete, ohne zu beachten, daß *der gral unt des grales craft* Subjekt eines neuen Satzes war.

Die Verbindung von *valsch* und *geselleschaft* bildet also drei starke Pfeiler, über die sich vom Prolog über Cundriens Fluch zu Parzivals Berufung die Brücke schwingt. Das ist ihre strukturelle Funktion. Daß sie außerdem noch einen Nebensinn, der außerhalb des Epos liegt, nämlich den einer versteckten Polemik gegen Gottfried von Straßburg, tragen soll, ist mir nicht wahrscheinlich.

Excurs II. Gawan und seine Verwandten auf Schastel marveile

Eines der Spannungsmomente in Gawans Abenteuer auf der Wunderburg ist das Rätsel: Wer sind die vier (bei Chrestiens drei) Königinnen auf dem Schloß? Wie kommen Gawan und die Hörer der Geschichte hinter das Geheimnis?

Chrestiens erzählt die Geschichte von Gauvain her. Dadurch daß Gauvain die Zusammenhänge allmählich klar werden, wird auch der Hörer oder Leser eingeweiht. — 7527ff.: Von dem Fährmann, bei dem er eingekehrt ist, erfährt Gauvain: Auf dem Schloß haust eine alte Königin mit Tochter und Enkelin. Ein astronomiekundiger Kleriker, den die Königin dorthin mitbrachte[13], hat das Zauberwerk angerichtet, das nur ein Ritter ohne Furcht und Tadel überwinden kann. — 8093ff.: Nach dem Abenteuer erkundigt sich die alte Königin bei Gauvain eingehend nach Artus, der Tafelrunde, König Lot und seinen Söhnen. Gauvain merkt offenbar etwas. Er gibt Auskunft, ohne sich zu nennen, denn er wird nicht nach seinem Namen gefragt. Dies Inkognito-Motiv hatte Chrestiens schon in den beiden ersten Gauvainepisoden vorbereitet: Gauvain pflegt sich ungefragt nicht zu nennen; das ist die ritterliche Spielregel, die er auf dieser Abenteuerfahrt einzuhalten beliebt. So macht er es auch hier, und dadurch bleibt die Spannung gewahrt. — 8726ff.: Von Guiromelanz erfährt Gauvain,

[13] 7549 *que la reine i amena*. Der Keim einer der eigenartigsten und für die deutsche Literatur folgenschwersten Erfindungen Wolframs (der Geschichte vom Zauberer Clinschor) scheint tatsächlich ein — mißverstandener französischer Accusativ zu sein! Kleine Ursachen können große Wirkungen haben, wenn Wolfram die Hand im Spiel hat.

daß die alte Königin Artus' Mutter ist, die sich nach dem Tode ihres Gatten auf die Burg zurückgezogen habe, und daß die beiden andern Damen seine eigene Mutter und seine Schwester sind. Gauvain und die Hörer der Geschichte sind jetzt eingeweiht. Auf die Burg zurückgekehrt, spielt Gauvain Postillon d'amour für Guiromelanz bei seiner Schwester, während (9043ff.) die Mutter und Großmutter sich Hoffnungen machen, daß er und das Töchterlein zueinander finden möchten wie Aeneas und Lavinia und sich innig lieben möchten wie Bruder und Schwester. Er aber verschweigt noch, wer er ist, und zettelt durch die Botschaft an Artus das allgemeine rührende Wiedersehen an, vor dessen Ausführung Chrestiens Roman abbricht.

Gegenüber dieser wohldisponierten Enthüllung verfährt Wolfram viel komplizierter. Er erzählt nicht wie Chrestiens mit Rücksicht auf die Einweihung des Helden, sondern spannt die Kombinationsgabe seiner Hörer an. Und er mußte wohl mit zweierlei Hörern rechnen, mit den unbefangenen, die von der Geschichte nichts wußten, und den gebildeten, die Chrestiens Werk kannten und die weniger darauf gespannt waren, was sich enthüllen werde, sondern wie die Enthüllung retardiert werde.

Wolfram hat die Geschichte auseinandergezogen und ihre Stationen chronologisch über sein Epos verteilt: ein Erzählthema mehr, das von Zeit zu Zeit wiederkehrt, in der großen Polyphonie des Werkes. — Im 2. Buch, mitten in dem wimmelnden Aufmarsch zum Turnier von Kanvoleis, erfahren wir: Drei Jahre vorher war Artus' Mutter von einem zauberkundigen Pfaffen entführt worden, und Artus ist seither auf der Suche nach ihr (66[1ff.])[14]. 318[19] fällt dann der Name *Schastel marveile*. Cundrie empfiehlt es der Tafelrunde als lohnendes Abenteuer, dort seien *vier küneginne unt vier hundert juncvrouwen*. Eine Brücke zu 66[1] wird noch nicht geschlagen. Ein erfolgloser Spähtrupp der Tafelrunde bringt immerhin die Auskunft zurück: Die vier Königinnen heißen Itonje, Cundrie, Arnive, Sangive (334[16ff.]). Wolframs Hörern sagten die Namen wahrscheinlich nichts, sie stammen, so weit wir wissen, nicht aus der franz. Artustradition. Aber bei Artus und seiner Runde müßte die Auskunft eigentlich zünden. Wolfram erzählt davon nichts Deutliches. Er stellt auch nicht klar, ob Gawan von den Auskünften des Spähtrupps etwas erfahren hat, oder ob er damals schon auf seiner Fahrt war. (Der Einsatz von 335[1] könnte wohl auf die Zeitstufe von 334[1] zurückspringen). Als Gawan dann in das Gelände der Wunderburg kommt, sieht er in den Fenstern die Damen, *vier hundert oder mer, viere under in von arde her* (534[29].). Nachdem der gastliche Fährmann die Namen *Terre marveile*, *Lit marveile* und *Schastel marveile* genannt hat (557[6ff.]), kombiniert Gawan sie mit dem, was er von Cundrie erfahren hatte: *Ich han ouch ê von in vernomen* (557[19]). Ob er weiß, daß dort oben seine Verwandten auf den Erlöser warten, erfahren wir nicht. Ab 574[5] nennt Wolfram die alte Königin mit Namen, *Arnive diu wise*, und 590[17ff.] klärt er die Hörer über das verwandtschaftliche Verhältnis der Damen untereinander auf: *do kom diu alte Arnive und ir tohter Sangive unde ir tohter tohter zwo*. Sie haben sich aber Gawan offenbar nicht mit Namen vorgestellt. Er weiß auch nicht, daß die beiden jungen Damen seine Schwestern sind, denn Wolfram macht (wohl angeregt durch Chrestiens 9043ff., s. o.) die Bemerkung, Gawan hätte sich wahrscheinlich in sie verliebt, wenn sein Herz nicht durch Orgeluse besetzt gewesen wäre (591[12ff.]). Erst im Gespräch mit Gramoflanz erfährt er, daß eine der jungen Damen, Gramoflanz' Freundin Itonje, seine eigene Schwester ist (606[29]). Ein aufmerksamer Zuhörer müßte

[14] Unmittelbar darauf erscheint Gawan zum ersten Mal auf der Szene, damals noch ein Bub, später der Befreier der Entführten.

jetzt die genealogischen Zusammenhänge erraten können, aber ob Gawan schon so weit ist, erfahren wir nicht. Immerhin scheint es ihm zu dämmern. Er ist jetzt daran interessiert, auf der Burg sein Inkognito zu wahren, um es erst beim Wiedersehensfest mit Artus zu lüften. Daher bittet er Orgeluse, die ihn seit 524[10] bei Namen kennt, auf der Burg reinen Mund zu halten (620[1ff.]). Aber 631[6] weiß er noch nicht, welche von den beiden Mädchen Itonje ist, die Damen sind ihm also immer noch nicht mit Namen vorgestellt. Aus dem Gespräch mit ihr könnte Gawan erfahren, daß die Dame im mittleren Alter seine Mutter ist (634[28]). Wolfram läßt es vorübergehen, ohne daß es auf Gawan sichtbarlich Eindruck macht. Wie schließlich die alte Königin mit den andern Damen verwandt ist, könnte Gawan aus Arnives Erzählung von Clinschor entnehmen (660[13f.]). Auch diese Auskunft scheint auf ihn keinen Eindruck zu machen. Die Hörer der Geschichte behandelt Wolfram nach Gawans Rückkehr auf die Burg als eingeweiht. 636[24] nennt er Sangive *Gawans muoter*, 661[8] heißt Artus *der clagenden Arnive sun*, und 672[5ff.], in der großen Wiedersehensszene, darf endlich auch Gawan zeigen, daß er Bescheid weiß.

Wolfram erzählt so, daß er seinen Hörern genealogische Rätsel zu lösen aufgibt, und bekümmert sich nicht viel um die Einweihung Gawans, obwohl es ihm Chrestiens so schön vorgemacht hatte. Ich bin dessen keineswegs sicher, ob Wolfram es bewußt anders machen wollte, oder ob er im Eifer des Erzählens vergessen hat, sich für die Einweihung Gawans zu interessieren. Er wird jedenfalls der besonderen Rolle Gawans dadurch im hohen Maße gerecht.

Retardierte Enthüllung gibt es ja auch auf der Parzivalseite, und da ist sie fast immer auf den Helden bezogen, sein Heil oder Unheil hängt davon ab, ob er die Zusammenhänge durchschaut oder nicht. Es ist das äußere und zugleich innere Hauptthema der Parzivalhandlung, wie der Held allmählich in die Gralsgeheimnisse hineinwächst. Aber auch an andern Stellen wird das Durchschauen oder Nichtdurchschauen der Zusammenhänge für Parzival zum Schicksal. Beim Zweikampf mit Orilus wird ein tragischer Ausgang nur dadurch verhindert, daß Parzival den Unterlegenen nicht als den Erbfeind seiner Sippe und als Bruder seines besonderen Erbfeindes Lähelin erkennt (H. J. Weigand, PMLA 67 (1952), S. 493, Anm. 15). Orilus bietet ihm als Lösegeld ausgerechnet die Länder an, die sein Bruder Lähelin Parzival geraubt hatte (266[21ff.]), aber da keine Namen fallen, merkt Parzival es nicht. Die Hörer dagegen sind eingeweiht durch Orilus' Ruhmrede im 3. Buch (134[23ff.]), durch Sigunes Worte (141[6ff.]), und ihre Aufmerksamkeit wurde kurz vor dem Kampf neu geschärft durch den Katalog von Orilus' Waffen: seine Rüstung stammt aus *Bealzenan, der houbetstat ze Anschouwe* (261[20f.]). In diesem Fall ist es eine Gnade, daß Parzival uneingeweiht bleibt. Sein Kampf mit Feirefiz im 15. Buch dagegen droht zur Tragödie zu werden, weil Parzival die Zusammenhänge verkennt. Feirefiz nennt sich *Anscherin* (745[28]), und Parzival glaubt den Erbfeind vor sich zu haben, der ihm Land und Namen geraubt hat. Die empörten Worte, die er an den Halbbruder richtet (746[3ff.]), zeigen, daß er seinen jetzigen Gegner ebenso als 'Lähelin' verkennt, wie er seinerzeit Ither als Lähelin verkannt hatte (154[25f.]). Der Kampf mit Orilus im 3. Buch, in dem Parzival wirklich der Lähelin-Sippe gegenübersteht, ohne es zu ahnen, ist das Gegenbild zu den beiden Verwandtenkämpfen Parzivals mit Ither und mit Feirefiz.

Für Parzival ist es eine schwere Aufgabe, sich zu erinnern und in die hintergründigen Zusammenhänge seiner Welt zu finden. Darin besteht seine Leistung, und sein Schicksal hängt davon ab. Gawan hingegen ist wie von selbst in seinen Zusammenhängen zuhause.

Franz Kafkas „Prozeß“

Versuch einer Interpretation

von

Gerhard Kaiser (Mainz)

Nach der Hochflut spekulativer Deutungsversuche scheint sich eine Besinnung auf das eigentlich Dichterische in Kafkas Aussage anzubahnen. W. Emrich unternimmt eine Erhellung des Kafkaschen Werkes primär aus der Darstellungsform unter bewußter Zurückstellung weltanschaulicher Prämissen[1]. Beißner, Heselhaus und Martini haben die Frage nach der Erzählstruktur Kafkas aufgeworfen[2]; Benno von Wiese und Zimmermann gaben Interpretationen, die einzelne Werke von innen her als Sinn- und Gestalteinheiten erschlossen[3]. Solchen ganzheitlichen Interpretationen steht nun, was den gesamten literarischen Nachlaß Kafkas betrifft, die Fragwürdigkeit der Textgestaltung entgegen, die zuletzt Friedrich Beißner an einer Fülle von Belegen aufgedeckt und der Willkür des Herausgebers Max Brod zur Last gelegt hat[3a]. Besonders schwierig sind die Verhältnisse im Romanwerk Kafkas mit seinem fragmentarischen Charakter. Zur Unsicherheit des Textbildes tritt die Ungewißheit über die Reihenfolge der Kapitel und Kapitelfragmente, im *Schloß* noch dazu die Offenheit des Schlusses. Speziell für den *Prozeß* hat neuerdings Herman Uyttersprot die bisherige Reihenfolge der Kapitel in Zweifel gezogen und eine Neuordnung vorgeschlagen[3b]. Kann seine Argumentation auch nur bedingt angenommen werden, so wird doch zumindest deutlich, auf wie unsicherem Boden wir uns hier befinden.

Angesichts dieser Lage erhebt sich nun die Frage, ob eine Interpretation des Kafkaschen Romanwerkes und überhaupt des Nachlasses nicht besser zurückgestellt werden sollte. Bereiten ja schon die textlich gesicherten und relativ leicht übersehbaren Erzählungen und Parabeln Kafkas in ihrer hermetischen

[1] W. Emrich, *Franz Kafka*, in: *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Gestalten und Strukturen.* Hrsg. H. Friedmann und O. Mann. Heidelberg 1954, S. 230—248, u. ders., *Zur Ästhetik der modernen Dichtung*, in: Akzente 1, 1954, S. 371—387.

[2] F. Beißner, *Der Erzähler Franz Kafka*, Stuttgart 1952.
C. Heselhaus, *Kafkas Erzählformen*, in: DVJs. 1952, S. 353f.
F. Martini, *Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn.* Stuttgart 1954, S. 287—335.

[3] B. v. Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen.* Düsseldorf 1956, S. 325—342.
W. Zimmermann, *Deutsche Prosadichtung der Gegenwart. Interpretationen für Lehrende und Lernende.* Düsseldorf 1954, S. 159—174.

[3a] s. Beißner, a.a.O. S. 46—48.

[3b] Herman Uyttersprot, *Zur Struktur von Kafkas „Der Prozeß“. Versuch einer Neuordnung.* Bruxelles o. J. (Marcel Didier Editeur) = Langues Vivantes Nr. 42. Ders., *Eine neue Ordnung der Werke Kafkas? Zur Struktur von „Der Prozeß“ und „Amerika“*, Antwerpen 1957, war bei Abschluß der Arbeit noch nicht zur Hand.

Unzugänglichkeit solche Deutungsschwierigkeiten, daß immer wieder Stimmen laut werden, die jede systematische Analyse ablehnen[4]. Solchen Warnern ist zuzugestehen, daß zweifellos den Dichtungen Kafkas eine ablösbare Idee fehlt; dennoch dürften sie wohl als in sich eindeutige Bezugssysteme anzusehen sein, deren Erhellung ein legitimes Anliegen ist. Schwerer wiegen die Einwände gegen die Analyse des ungesicherten Nachlaßwerkes. Sicher müssen hier alle Ergebnisse zumindest bis zur Herstellung eines authentischen Textes, bei den Romanen vielleicht für immer, hypothetisch bleiben. Dennoch sollte sich bei dem gewaltigen Widerhall, den das Nachlaßwerk und besonders die Romane Kafkas im Zeitgeist gefunden haben, die Literaturwissenschaft nicht von dem hier eröffneten Aufgabenfeld fernhalten. Bietet doch gerade die literaturwissenschaftliche, auf einen Gestaltbegriff ausgehende Fragestellung die Chance, alle Unsicherheitsfaktoren im methodischen Bewußtsein zu behalten. Damit kann sie vorschnelle begriffliche Klassifikationen und Festlegungen korrigieren, wie sie in letzter Zeit für den *Prozeß* z.B. Volkmann-Schluck und Fürst unterlaufen sind und die einen Rückfall gegenüber der 1941 von H. Tauber gegebenen, sehr viel differenzierteren Analyse bedeuten[5]. Die hier versuchte Interpretation grenzt sich jedenfalls bewußt ab gegen solche allegorisch-begrifflichen Auslegungen; denn wenn auch die Züge unserer Deutung weitmaschig bleiben und nur Grundlinien hervortreten, so sind diese doch aus einer werkimmanenten Perspektive gewonnen. Die Großlinigkeit der Argumentation ist nicht Ausdruck eines vorgefaßten und von außen herangetragenen Begriffsschemas, sondern sie ist bedingt sowohl durch die besonderen Voraussetzungen, die die Großform für die Analyse bietet, wie speziell durch die Lückenhaftigkeit des Textes. Ein gewisser Halt gegenüber dieser schon erwähnten Schwierigkeit liegt für den *Prozeß* wenigstens darin, daß hier der Schluß als Fixpunkt gegeben ist und einige Ungewißheiten in der Folge der Kapitel und Episoden für die Interpretation nur von untergeordneter Bedeutung sind. (So z.B. die Frage, ob das Kapitel IV zwischen I und II einzuschieben ist.) Mit dem schwererwiegenden Problem der Einordnung des bisherigen IX. Kapitels werden wir uns am Schluß unserer Darlegungen noch zu beschäftigen haben.

Kafkas Romantorso berichtet die Geschichte eines Prozesses. Der Held wird eines Tages aus dem Bett heraus verhaftet, *ohne daß er etwas Böses getan hätte*[6] (S. 9), und gerät damit in den Schematismus eines Gerichtswesens, das ihn nicht

[4] E. Kahler, *Untergang und Übergang der epischen Kunstform*, in: Die Neue Rundschau 64, 1953, S. 30ff.

[5] K. H. Volkmann-Schluck, *Bewußtsein und Dasein in Kafkas „Prozeß"*, in: Die Neue Rundschau 62, 1951, S. 38—48.
N. Fürst, *Die offenen Geheimtüren Franz Kafkas*. Heidelberg 1956.
H. Tauber, *Franz Kafka. Eine Deutung seiner Werke*. Zürich/New York 1941, S. 79—117. Die Ausführungen Taubers sind in zahlreichen Details überzeugend. Im Folgenden werden nur die Einwände gegen Tauber hervorgehoben, nicht die Übereinstimmungen mit ihm.

[6] *Der Prozeß*, S. Fischer-Verlag, Frankfurt a. M. 1946 (Franz Kafka, *Gesammelte Werke*, Band III, hrsg. v. Max Brod, die Ausgabe, nach der wir auch im Folgenden zitieren).

wieder losläßt bis zu seinem Tode. Dabei erscheint dieses Verhängnis völlig zufällig, denn bei der erzählerischen Ausleuchtung des Charakters und der Lebensumstände wird schnell deutlich, daß Josef K., der Angeklagte, in keiner Weise von der Menge der Durchschnittsmenschen abgehoben und damit für ein Sonderschicksal prädestiniert ist. Im Gegenteil, seine Charakteristik zeigt so eindeutig typische Grundzüge, daß K. geradezu als soziologischer Modellfall des erfolgreich angepaßten Massenmenschen in der Gegenwartsgesellschaft angesprochen werden könnte. Als Prokurist in einem Bankunternehmen besitzt er Energie, Wendigkeit, Organisationsvermögen und Ehrgeiz, Züge, neben denen eine gewisse Verarmung der menschlichen Grundsubstanz auffällt: Josef K. ist Junggeselle (ein für Kafka typisches Motiv) und einsam, aber er leidet nicht darunter. Sein Bedürfnis nach Kontakten befriedigt sich in der Stammtischrunde und im nüchternen, fast geschäftsmäßigen „Verhältnis“ zur Kellnerin Elsa. Der Vater ist tot, die Mutter taucht nur in einer unvollendeten Episode auf; eine Gefühlsbindung zu ihr besteht nicht. Erst mit der Verhaftung beginnen bei K. etwas hektische und problematische Anknüpfungsversuche, etwa mit dem geheimnisvollen Fräulein Bürstner, denen aber immer noch die eigentliche Richtung auf Personalität fehlt. Ursprünglich jedenfalls ist der Held nicht kontaktgestört, wie Kafka selbst, sondern sein Sozialtrieb ist verkümmert. Die zur Gemeinschaft tendierenden Emotionen sind reduziert auf eine enge Skala gleichsam genormter und ständig parater Reaktionen (z.B. die sexuelle Reaktion), und gerade dieser Formalismus rudimentärer Gefühle gibt ihm eine vorzügliche Eignung zum reibungslosen, wenn auch oberflächlichen Funktionieren, wie es die moderne Gesellschaft als Anpassung verlangt und fördert.

Wir sehen hier schon, daß die beliebte Gleichung Josef K. = Kafka nicht aufgeht. Als Held steht nicht die hochdifferenzierte Individualität, sondern ein mittlerer Charakter im Sinne der klassischen Romantheorie vor uns, ja, fast ein Anonymus, ein Mann, der als einzige Person des Romans keinen Namen, sondern nur einen Kennbuchstaben trägt, eben K. Dieser K. ist ein nützliches Glied der menschlichen Gesellschaft und juristisch uninteressant. Sein Prozeß hat nichts mit einem im üblichen Sinne juristischen Prozeß zu tun, sondern ist mit seinen unsichtbaren Richtern, der verheimlichten Anklageschrift und der Hinrichtung ohne eigentlichen Urteilsspruch eher das Gegenbild des ordentlichen Prozeßablaufs. Das Paradox wird betont durch die Gestalt des Staatsanwalts, den Kafka als einzigen Freund seinem Helden an die Seite stellt. Nur ganz zu Beginn seines Verfahrens kann im Angeklagten noch flüchtig der Gedanke an eine mögliche Hilfe durch diesen Freund auftauchen (S. 22), später trennen sich in seinem Bewußtsein die Sphären völlig, und es packt ihn tiefes Erstaunen, als er hört, daß sein Advokat gleichzeitig beim eigentlichen bürgerlichen und bei dem geheimen Gericht arbeitet, vor dem K. steht. Wenn schließlich auf dem Weg K.s zur Hinrichtung ein Polizist auftaucht, ohne einzugreifen, so gibt diese schemenhafte Begegnung, die Kafka durch eine spätere Streichung

noch verflüchtigt hat, einen letzten außerordentlich wirksamen Akzent, um die hermetische Abdichtung der staatlich-gesellschaftlichen Rechtsordnung gegenüber dem Gesetz, um das es hier geht, zu betonen.

An dieser Abgrenzung setzen die allegorischen Deutungen des Romans ein, sei es, daß das Verfahren als Prozeß einer göttlichen Instanz gegen den sündigen Menschen[7], als Prozeß des Bewußtseins gegen das Sein[8] oder als Krankheits-„prozeß"[9] aufgefaßt wird (für das letztere übrigens ein Beleg bei G. Janouch, *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt 1951, S. 108f.). Wenden wir uns der Erlebnisperspektive Josef K.s zu, dann wird zunächst soviel deutlich, daß der Prozeß im ersten Augenblick nur punktuell das Leben des Helden trifft. Mit einem Zufall, einem Augenblick träumerischen Zögerns beginnt es. *Ich wurde überrumpelt, das war es. Wäre ich gleich nach dem Erwachen, ohne mich durch das Ausbleiben der Anna beirren zu lassen, aufgestanden, . . ., kurz hätte ich vernünftig gehandelt, so wäre nichts weiter geschehen. . . Man ist aber so wenig vorbereitet. In der Bank zum Beispiel bin ich vorbereitet, dort könnte mir etwas Derartiges unmöglich geschehen. . . Vor allem bin ich dort immerfort im Zusammenhang der Arbeit, daher geistesgegenwärtig, es würde mir geradezu ein Vergnügen machen, dort einer solchen Sache gegenübergestellt zu werden* (S. 30f.). So erklärt sich Josef K. dieses Ereignis. Ein winziger Moment des Heraustretens aus der Deckung, die das geregelte Alltagsleben bietet, gibt also Blöße genug zum Angriff, die kleinste Störung des ordentlichen Umtriebs im sozialen Mechanismus, und das Außerordentliche tritt ein. (Emrich und Beißner haben auf die Typik dieses Erlebnisablaufs in Kafkas Dichtung hingewiesen[10]). Fürs erste aber erscheint die Verhaftung nur wie eine zwar lästige, doch flüchtige Störung, die alles im Leben Josef K.s beim Alten läßt: „*Sie sind verhaftet*", heißt es, „*gewiß, aber das soll Sie nicht hindern, Ihren Beruf zu erfüllen. Sie sollen auch in Ihrer gewöhnlichen Lebensweise nicht gehindert sein.*" „*Dann ist das Verhaftetsein nicht sehr schlimm*", *sagte K. und ging nahe an den Aufseher heran.* „*Ich meinte es niemals anders*", *sagte dieser* (S. 24f.). Nur einmal sonntags wird K. zum Verhör

[7] So z. B. H. J. Schoeps, *Theologische Motive in der Dichtung Franz Kafkas*, in: Die Neue Rundschau 62, 1951, S. 21—37 und wiederholt Max Brod; in gleicher Richtung, aber vorsichtiger und nicht ganz widerspruchsfrei interpretiert H. Tauber, indem er schreibt: „Das Gericht stellt nicht das Sein eines göttlichen Gerichts oder einer göttlichen Schicksalsleitung dar, sondern nur das Verhältnis des in der Welt befindlichen Menschen zur Möglichkeit einer durch göttliche Weltherrschaft bestimmten göttlichen Gerichtbarkeit" (a. a. O. S. 85). Dagegen ist zu sagen, daß der ganze Prozeß K.s gerade dadurch sein Gepräge erhält, daß das Gericht nicht nur Möglichkeit, sondern bestimmtestes, wenn auch sich entziehendes Sein ist. Tatsächlich bezeichnet Tauber auch an anderer Stelle (a. a. O. S. 80, 85, 86) das Gericht ganz uneingeschränkt als „göttliche Forderung an den Menschen", „göttlichen Anspruch", „Anruf des Geistes".

[8] s. Volkmann-Schluck a. a. O.

[9] s. Fürst a. a. O.

[10] s. Beißner a. a. O. S. 38ff. u. W. Emrich, *Franz Kafka*, in: *Deutsche Lit. im 20. Jh.*, S. 232ff.; Emrich stellt in den Dichtungen K.s einen „archimedischen Punkt" fest, an dem die Helden jeweils in einem Augenblick des Selbstvergessens aus dem gewohnten Oberflächenerlebnis des Daseins in eine Tiefenschicht hineingleiten, in der sich ihnen das Leben unter dem neuen Aspekt einer großen Rechenschaftsablage darstellt.

vorgeladen, dann hören die direkten Eingriffe des Gerichts in sein Leben für lange Zeit auf. Der Eindruck des Bedeutungslosen, der von der Angelegenheit zurückbleibt, wird noch unterstrichen durch die ganz offenbare Korruptheit, Verworrenheit und Ärmlichkeit der amtlichen Organe, mit denen K. in Berührung kommt. Muffige Gerichtsdiener, einfältige alte Beisitzer, hilflose Untersuchungsrichter mit höchst zweifelhaften Praktiken, das eigentliche Gericht in seinen höheren Instanzen bleibt verborgen — es ist alles wie ein Spinnengewebe, das man jederzeit zerreißen kann.

Aber nur zu schnell erweist sich das als Illusion. Das kleinste Sandkorn genügt, um das System reibungsloser Abläufe, zu dem sich K.s Leben eingespielt hat, rettungslos durcheinanderzubringen. Es beginnt damit, daß K. die Naivität verliert. Er fühlt sich veranlaßt, seine Umgebung daraufhin zu prüfen, ob seine Verhaftung Spuren in ihr hinterlassen hat. Und es zeigt sich, daß merkwürdig viele Personen, mit denen K. in Berührung kommt, Kenntnis vom Prozeß haben. Immer mehr Gestalten tauchen auf, die zum Gericht in Beziehung stehen: zunächst nur untergeordnetes Gerichtspersonal, dann der Advokat, der Gerichtsmaler, der Mitangeklagte, die Frauen, die durch unsichtbare Fäden mit der Welt des Gerichts verknüpft sind, der Gefängnisgeistliche — sogar die Geschäftsfreunde und die Kinder in den Hinterhöfen scheinen Abgeordnete des Gerichts, und alle sind tiefer eingeweiht als der Angeklagte selbst. Damit parallel erweisen sich immer mehr ursprünglich neutrale Schauplätze als Spielraum der Behörde, den sie jederzeit in ihre Amtshandlungen einbeziehen kann. Das Zimmer K.s, Fräulein Bürstners Zimmer, das Atelier des Malers, der Amtsraum des Advokaten, der große Dom — alles ist Bühne der Prozeßhandlung. *Worüber staunen Sie?* wird K. gefragt, ... *Wußten Sie nicht, daß hier Gerichtskanzleien sind? Gerichtskanzleien sind doch fast auf jedem Dachboden, warum sollten sie gerade hier fehlen?* (S. 197) Selbst in der Bank, am Arbeitsplatz K.s, dient eine Abstellkammer den Zwecken der geheimnisvollen Instanz, die dort zwei Gerichtsdiener für ihre Unregelmäßigkeiten K. gegenüber züchtigen läßt. Der ursprüngliche Eindruck revidiert sich also: Wenn zuerst die Meinung entstehen konnte, als sei das Gericht wegen der Unscheinbarkeit und Fragwürdigkeit seiner Mittel selbst auch unscheinbar und leicht in Frage zu stellen, so zeigt sich nun, daß die Behörde gerade wegen ihrer Allmacht und Allgegenwärtigkeit eine scheinbare Untätigkeit und korrupte Lässigkeit pflegen kann. Jeder Schritt, den der Angeklagte unternimmt, führt ihn ja von ganz allein zum Gericht hin. Der Prozeß umstellt ihn von allen Seiten mit seinen Sendboten, ja sie werden von der Schuld förmlich herbeigelockt. *Unsere Behörde ... sucht doch nicht etwa die Schuld in der Bevölkerung, sondern wird, wie es im Gesetz heißt, von der Schuld angezogen und muß uns Wächter ausschicken ...*, wird K. unterrichtet (S. 15). Er ist also wirklich in einem Spinnennetz, aber in einem unzerreißbaren, aus dem es kein Entkommen gibt, denn sein ganzes Leben ist K. zum Gericht geworden: *Es gehört ja alles zum Gericht* (S. 181). Ihren tiefsten Ausdruck findet diese Situation

in dem Tatbestand, daß die letzte Instanz des Prozesses für K. unsichtbar bleibt: Da der Angeklagte vom Gericht eingehüllt ist, kann er es ebensowenig überblicken, wie ein Beobachter, der sich im Mittelpunkt einer Kugel befindet, diese Kugel als Raumgebilde zu übersehen vermag.

Wahrhaft zerstörend wird nun für Josef K., daß der Prozeß nicht nur von außen ihn völlig umfängt, sondern daß er ihn gewissermaßen auch von innen her immer tiefer aushöhlt. Anfangs glaubt er sich dem ganzen Verfahren weit überlegen; er spielt, wie er meint, nur aus Lässigkeit mit in dem trügerischen Bewußtsein, *daß er das ganze Gericht, wenigstens soweit es ihn betraf, ... zerschlagen* könne (S. 72). Die schwere Übelkeit, die ihn anfällt, als er zum ersten Mal neugierig in die Gerichtskanzleien vordringt, könnte ihm als Warnung dienen, aber sein empfindlich auf das Bedrohliche reagierender Körper ist klüger als sein hochmütiger Intellekt. Während in Wahrheit schon alles verloren ist, ergeht er sich in Geringschätzung, ja, man könnte sagen, wie hier überall eine geheime Korrespondenz zwischen Innen und Außen besteht, spiegelt die Verächtlichkeit der Instanzen, denen er begegnet, nur die Verachtung wider, die K. von vornherein dem Gericht entgegenbringt. So klagt Josef K. das Gericht an, statt sich selbst als Angeklagter zu empfinden. Nur allmählich ist er dazu zu bringen, daß er den Prozeß und seine Verteidigung ernst nimmt. Mit diesem Augenblick der Einsicht in die Lage aber gerät K.s Verteidigung aus einer Problematik in die andere. *Die Verachtung, die er früher für den Prozeß gehabt hatte, galt nicht mehr* (S. 152). Vernachlässigte er anfänglich seine Verteidigung aus Leichtfertigkeit, so versagen nun seine Kräfte vor der Größe der Aufgabe. Früher war ihm die Nichtbegründung der Anklage als ein Ausdruck der Liederlichkeit des Verfahrens erschienen; nun erkennt er, daß damit nicht nur eine einzelne seiner Handlungen in Frage gestellt ist, sondern seine gesamte Existenz. Er sieht sich dementsprechend vor der Notwendigkeit einer Selbstrechtfertigung, die umfassend genug ist, um alle nur denkbaren Anklagepunkte zu berücksichtigen. *Man mußte keinen sehr ängstlichen Charakter haben und konnte doch leicht zu dem Glauben kommen, daß es unmöglich war, die Eingabe jemals fertig zu stellen ..., weil in Unkenntnis der vorhandenen Anklage und gar ihrer möglichen Erweiterungen das ganze Leben in den kleinsten Handlungen und Ereignissen in die Erinnerung zurückgebracht, dargestellt ... und überprüft werden mußte* (S. 154f.).

Wieder gleichsam seine innere Verfassung spiegelnd tritt nun im weiteren Verlauf des Prozesses das Gerichtswesen Josef K. in immer gefährlicheren Aspekten entgegen. In der Begegnung mit dem Advokaten wird ihm die Allmacht und zugleich Ungreifbarkeit des Gerichts deutlich. Im Gespräch mit dem Maler erfährt er die Gnadenlosigkeit des Prozesses: nur Verschleppung oder scheinbare Freisprechung sind möglich, definitive Freisprüche sind in der Geschichte nicht belegt. Im Zusammentreffen mit dem Mitangeklagten Block wird ihm die tiefe Entwürdigung sichtbar, in die nicht nur das Gericht, sondern auch die Helfer, zu denen man sich flüchtet, den Angeklagten stürzen. Noch

hoffnungsloser als der Weg der universalen Selbstrechtfertigung sind offenbar also alle Versuche, vom Nebenmenschen Beistand zu gewinnen; denn wenn das ganze Leben Gericht ist, sind dann nicht auch alle scheinbaren Helfer und Verteidiger in Wirklichkeit Ankläger und Kreaturen des Gerichts? — In diesem Moment der äußersten Enttäuschung wird K. im Dom einem Exponenten der Behörde gegenübergestellt, den er keineswegs mehr wie das bisher ihm bekanntgewordene Gerichtspersonal verachten kann, sondern der ihm sogar menschliches Vertrauen abnötigt (S. 255), und dessen Verdammung seines Lebens ihn deshalb desto tiefer treffen muß. Während K. anfänglich noch die inneren Zweifel am guten Ausgang durch energische Entschlüsse zu betäuben sucht — *alles müßte organisiert und überwacht werden, das Gericht sollte einmal auf einen Angeklagten stoßen, der sein Recht zu wahren verstand* (S. 153) — sinkt seine Kraft angesichts dieser Erfahrung von Stufe zu Stufe bis zum tiefen Zweifel an allen Möglichkeiten der Rettung. In Grübeleien befangen, versagt er auch im Beruf. Der Kern seiner Existenz ist geschmolzen, und auch die äußere Form bricht zusammen.

Haben wir uns bisher den inneren und äußeren Verlauf des Prozesses vergegenwärtigt, so treten wir nun in das Zentrum des Romans ein: das Schuldproblem kommt in unser Gesichtsfeld, denn der Prozeß wäre ja sinnlos, wenn er nicht der Feststellung einer Schuld dienen sollte. (Eine Deutung als Krankheitsprozeß muß die im Text ganz offenbar gestellte Schuldfrage ignorieren.) Daß Schuld im juristischen Sinne ausscheidet, ist bereits geklärt, und darauf gründet sich auch Josef K.s subjektives Bewußtsein seiner Unschuld, das ihn zu so schweren taktischen Fehlern dem Gericht gegenüber verleitet. Schon bei der Festnahme muß ihn der Aufseher ermahnen, er möge keinen solchen Lärm mit dem Gefühl seiner Unschuld machen (S. 21). In der großen Verteidigungsrede, die K. bei der ersten Untersuchung seines Falles hält, verallgemeinert er auf Grund dieser Einschätzung der eigenen Situation: Der Sinn der großen Organisation *besteht darin, daß unschuldige Personen verhaftet werden und gegen sie ein sinnloses und meistens ... ergebnisloses Verfahren eingeleitet wird* (S. 61). Mit solchen Provokationen beraubt er sich des Vorteils weiterer persönlicher Verhöre (S. 63). Bei der ersten Unterredung mit dem Advokaten fühlt er sich fehl am Platz und verläßt den Raum. Dem beratenden Maler gibt K. die nachdrückliche Versicherung ab: *Ich bin vollständig unschuldig* (S. 179), und im entscheidenden Gespräch mit dem Gefängnisgeistlichen im Dom scheitert die Verständigung an diesem Punkt. *„Ich bin aber nicht schuldig“, sagte K., „es ist ein Irrtum“* (S. 253).

Dennoch ist K.s Stellung zur Frage seiner Schuld weniger eindeutig, als man zunächst nach diesen Äußerungen annehmen sollte. Eine merkwürdige Verschiebung des Problems liegt schon in K.s Erkenntnis, der ganze gegen ihn laufende Prozeß *ist ja nur ein Verfahren, wenn ich es als solches anerkenne*, und in der Entscheidung: *Ich erkenne es also für den Augenblick jetzt an, aus Mitleid gewissermaßen* (S. 55). Das ist mehr als eine rhetorische Äußerung, wie im Gang der Ereignisse immer deutlicher wird. Es gehört tatsächlich zum Wesen des

Verfahrens, daß es in einer rätselhaften Weise im Innern der Existenz des Angeklagten verankert ist, ja, daß es eigentlich nur deshalb stattfinden kann, weil Josef K. bereit ist, und sei es auch nur halb bewußt und hypothetisch, den Prozeß anzuerkennen. Allen Vertretern der Behörde scheint das ahnungsweise gegenwärtig zu sein (das Gericht sucht die Schuld nicht auf, sondern die Schuld zieht das Gericht an, wie bereits zitiert; das Untersuchungszimmer liegt notwendig an der Treppe, die K. zufällig wählt, S. 49), und in der Begegnung mit dem Gefängnisgeistlichen wird diese Situation noch einmal mit größter Prägnanz ausgesprochen: „*Willst Du nicht noch etwas von mir?*" *fragte K.* . . . „*Du mußt doch fortgehen*", *sagte der Geistliche.* „*Nun ja*", *sagte K.*, „*sieh das doch ein.*" „*Sieh Du zuerst ein, wer ich bin*", *sagte der Geistliche.* „*Du bist der Gefängniskaplan*", *sagte K.* . . . „*Ich gehöre also zum Gericht*", *sagte der Geistliche.* „*Warum sollte ich also etwas von Dir wollen. Das Gericht will nichts von Dir. Es nimmt Dich auf, wenn Du kommst, und es entläßt Dich, wenn Du gehst*" (S. 265). Der Angeklagte ermöglicht also sozusagen erst den Prozeß, indem er sich zur Verfügung stellt, indem er kommt. Und Josef K. kommt auch, nicht nur für Augenblicke, wie er zuerst glaubte, sondern bis zum Ende. In dieser ihm selbst verborgenen Bereitschaft liegt das Geheimnis jener Verwandlung, die der Onkel an Josef K. bemerkt: *Deine Haltung . . . gefällt mir nicht, so verhält sich kein unschuldig Angeklagter, der noch bei Kräften ist* (S. 116). *Du bist verwandelt. . . Willst Du denn den Prozeß verlieren?* (S. 119). Josef K. hat sich schon auf den Boden des Prozesses gestellt. In seinem Inneren ist eine geheime Stimme, die seine Schuldlosigkeit anzweifelt und sich mit dem Selbstbewußtsein der Unschuld verschränkt.

Ist der Blick für diese Doppelbödigkeit im Verhalten des Angeklagten erst einmal gewonnen, so fällt schnell ein merkwürdiger Unterton in Josef K.s Unschuldsbeteuerungen auf, etwa: *. . . es war kein Zweifel, daß es gut ausgehen müßte. Vor allem war es, wenn etwas erreicht werden sollte, notwendig, jeden Gedanken an eine mögliche Schuld von vornherein abzulehnen. Es gab keine Schuld. Der Prozeß war nichts anderes als ein großes Geschäft . . ., innerhalb dessen, wie das die Regel war, verschiedene Gefahren lauerten, die eben abgewehrt werden mußten. Zu diesem Zwecke durfte man allerdings nicht mit Gedanken an irgendeine Schuld spielen, sondern den Gedanken an den eigenen Vorteil möglichst festhalten* (S. 152f.). Hier spürt man, wie energisch sich K. die offenbar innerlich doch schon akzeptierte Möglichkeit der Schuld ausreden muß, um überhaupt den Mut zur Verteidigung zu gewinnen. Er hilft sich, indem er die ganze Angelegenheit auf ein rechtlich neutrales Gebiet hinüberzuspielen versucht. Im Gespräch mit dem Maler fallen unmittelbar nach der Versicherung seiner Unschuld die wichtigen Worte: „*Meine Unschuld vereinfacht die Sache nicht. . . Es kommt auf viele Feinheiten an, in denen sich das Gericht verliert. Zum Schluß aber zieht es von irgendwoher, wo ursprünglich gar nichts gewesen ist, eine große Schuld hervor.*" „*Ja, ja, gewiß*", *sagte der Maler . . .*, „*Sie sind aber doch unschuldig?*" „*Nun ja*", *sagte K.* (S. 179f.).

Deutlich schwächt sich hier die Sicherheit der Aussage ab. Auch die Auseinandersetzung mit dem Geistlichen führt bei allem starren Festhalten an der Verwerfung des Gerichts zu einer tiefen inneren Erschütterung K.s. („*Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht.*“ *K. sagte das abschließend, aber sein Endurteil war es nicht.* S. 264)

Diese Erschütterung seiner inneren Position ist noch vertieft auf Josef K.s Weg zur Hinrichtung. Sein anfänglicher innerer Widerstand verwandelt sich zeitweise fast in eine Übereinstimmung, in einen Gleichklang mit seinen Henkern. Er, der bisher nur vom Willen zur Verteidigung gelebt hatte, erkennt plötzlich: *Es war nichts Heldenhaftes, wenn er widerstand, wenn er jetzt den Herren Schwierigkeiten bereitete* (S. 268). Das ist nicht etwa nur Müdigkeit, sondern sein Wille versucht tatsächlich noch zögernd eine neue Richtung, an deren fernstem Horizont die Möglichkeit einer Anerkennung des Gerichts und seines Urteils aufzudämmern scheint: „*Das einzige, was ich jetzt tun kann*“, *sagte er sich, und das Gleichmaß seiner Schritte und der Schritte der beiden anderen bestätigte seine Gedanken, „das einzige, was ich jetzt tun kann, ist, bis zum Ende den ruhig einteilenden Verstand behalten. Ich wollte immer mit zwanzig Händen in die Welt hineinfahren und überdies zu einem nicht zu billigenden Zweck. Das war unrichtig. Soll ich nun zeigen, daß nicht einmal der einjährige Prozeß mich belehren konnte? Soll ich als ein begriffsstütziger Mensch abgehen? Soll man mir nachsagen dürfen, daß ich am Anfang des Prozesses ihn beenden wollte und jetzt, an seinem Ende, ihn wieder beginnen will? Ich will nicht, daß man das sagt. Ich bin dafür dankbar, daß man mir auf diesem Wege diese halbstummen, verständnislosen Herren mitgegeben hat und daß man es mir überlassen hat, mir selbst das Notwendige zu sagen*“ (S. 268f.). Unter diesem Notwendigen, was sich K. zu sagen hat, ist nicht mehr die Behauptung seiner Unschuld, sondern die Kennzeichnung des einjährigen Prozesses als einer Belehrung, die Erkenntnis, daß er gehandelt hat *zu einem nicht zu billigenden Zweck.* Und in diesem Wissen geht K. den letzten Weg mit seinen Henkern: *Er setzte sich in Gang, und von der Freude, die er dadurch den Herren machte, ging noch etwas auf ihn selbst über* (S. 268). *Alle drei zogen nun in vollem Einverständnis über eine Brücke im Mondschein, jeder kleinen Bewegung, die K. machte, gaben die Herren jetzt bereitwillig nach* (S. 269). Noch bei der gräßlichen Hinrichtungszeremonie beweist K. *Entgegenkommen* (S. 271), ja, er weiß sogar, *daß es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren* (S. 271). Wenn dann im Angesicht des Todes doch noch einmal ein jäher Protest in ihm aufbricht, haben sich alle früher so selbstsicheren Behauptungen zuletzt zu einer offenen Frage abgeschwächt: *War noch Hilfe? Gab es Einwände, die man vergessen hatte? Gewiß gab es solche. Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen, der leben will, widersteht sie nicht. Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war? Er hob die Hände und spreizte alle Finger* (S. 172). Selbst

im einzigen Aussagesatz dieser Reihe steckt noch eine Frage, und zwar die entscheidende: Die Logik des Gerichts ist unerschütterlich, aber dem unbedingten Lebenswillen widersteht sie nicht. Da sie nun Josef K. widerstand, war also vielleicht sein Lebenswillen erloschen?

Wenn in allen diesen Erwägungen zum ersten Mal die Möglichkeit einer Berechtigung des Prozesses auftaucht, so muß dieser Spur weiter nachgegangen werden. Worin könnte die Schuld des Angeklagten bestehen? Auch diese Frage hat schon die mannigfachsten Beantwortungen erfahren. Bequem bietet sich der Gesichtspunkt an, eine wenn auch nicht juristische, so doch menschliche Schuld K.s liege in seiner bereits eingangs konstatierten Bindungslosigkeit, im Egoismus seines sozialen Verhaltens[11]. Zweifellos weisen viele Züge des Romans in diese Richtung, etwa die von K. zur Schau getragene Gleichgültigkeit seiner Mutter gegenüber oder die immer stärker hervortretende Formelhaftigkeit seines sexuellen Verhaltens, ein Thema, das von Kafka fast leitmotivisch hervorgehoben ist. Von einem Zusammentreffen mit der Nachbarin, Fräulein Bürstner, heißt es etwa: *K. lief vor, faßte sie, küßte sie auf den Mund und dann über das ganze Gesicht, wie ein durstiges Tier mit der Zunge über das endlich gefundene Quellwasser hinjagt. Schließlich küßte er sie auf den Hals, wo die Gurgel ist, und dort ließ er die Lippen lange liegen* (S. 42). Das Unterpersonale, fast unheimlich Selbstentfremdete dieser Begegnung wiederholt sich im Zusammentreffen mit der Frau des Gerichtsdieners, und die Beziehung zum Hausmädchen des Advokaten ist schließlich nur noch ein ganz unverhüllter Sexualgebrauch. Bei alledem vermutet K. eine geheime Beziehung der Frauen zum Gericht und betrachtet nun die an sich schon so fragwürdigen Kontakte auch noch in diesem Zusammenhang nur als Mittel zum Zweck: *Die Frauen haben eine große Macht. Wenn ich einige Frauen, die ich kenne, dazu bewegen könnte, gemeinschaftlich für mich zu arbeiten, müßte ich durchdringen. Besonders bei diesem Gericht, das fast nur aus Frauenjägern besteht. Zeig dem Untersuchungsrichter eine Frau aus der Ferne, und er überrennt, um nur rechtzeitig hinzukommen, den Gerichtstisch und den Angeklagten*, erklärt er dem Gefängnisgeistlichen (S. 253).

Zweifellos ahnt K. hier, wenn auch in unendlich vergröberndem Umriß, etwas Richtiges. Gerade deshalb aber muß sein Versuch, die Frauen als Werkzeuge seiner Befreiung zu verwenden, scheitern. Sie können ihm nicht helfen, weil er in ihnen nichts als Hilfsmittel sieht und sie nicht im Eigenrecht ihrer Personalität wahrnehmen kann. Mit diesem seinem menschlichen Versagen in der intimsten aller möglichen Gemeinschaften dokumentiert sich K.s fortschreitende egoistische Verkrustung. Die Hypothese, daß hier eine wesentliche Schuld liegt, wird noch gestützt, wenn wir von den Angeklagten ganz allgemein hören, daß sie keine Gemeinsamkeit kennen, weil sie keine gemeinsamen Interessen

[11] s. Max Brod, in: *Franz Kafkas Glauben und Lehre*, München o. J., S. 65ff., J. Mühlberger, in: *H. v. Hofmannsthal, F. Kafka. Zwei Vorträge.* Eßlingen 1953, S. 55ff. u. H. Tauber, a.a.O., bes. S. 80ff. u. 106f.

haben (S. 210f.). Durchgehend sind also die Angeklagten solche Leute, denen der Interessengesichtspunkt als notwendige Basis einer Gemeinschaft erscheint und denen das Gefühl schicksalshafter Verbundenheit fremd bleibt. Das erfahren wir aus dem Munde des Mitangeklagten Block, dessen Prozeß gleich nach dem Tode seiner Frau, also offenbar mit seinem Ausscheiden aus transrationalen menschlichen Beziehungen, begann. Die Frauen sind demnach, könnte man zusammenfassend sagen, dem Angeklagten als Probe geschickt, die er jedesmal nicht besteht. Deshalb scheint *das Verhältnis zu Fräulein Bürstner ... entsprechend dem Prozeß zu schwanken ...* (S. 152), und noch auf dem Gang zur Hinrichtung muß K. ihrer visionären Erscheinung nachstreben, *um die Mahnung, die sie für ihn bedeutete, nicht zu vergessen* (S. 268). Diese Mahnung ist an anderer Stelle als Aussage formuliert: *Wäre er allein in der Welt gewesen, hätte er den Prozeß leicht mißachten können, wenn es allerdings auch sicher war, daß dann der Prozeß überhaupt nicht entstanden wäre* (S. 152). Er wäre nicht nur deshalb nicht entstanden, weil dann die Anklagebehörde gefehlt hätte, das auszusagen wäre unnötig gewesen, sondern weil K. dann am Nebenmenschen gar nicht hätte vorbeigehen können.

Wir müssen noch einen Schritt vorwärtswagen, um die im *Prozeß* gestellte Schuldfrage nach dieser Seite hin voll auszuleuchten. Greifen wir zu diesem Zweck noch einmal auf eine bereits zitierte Äußerung des Angeklagten zurück: *Meine Unschuld vereinfacht die Sache nicht ... Es kommt auf viele Feinheiten an, in denen sich das Gericht verliert. Zum Schluß aber zieht es von irgendwoher, wo ursprünglich gar nichts gewesen ist, eine große Schuld hervor* (S. 179). Diese Worte verraten, wo die Hauptquelle für die bereits festgestellte Unsicherheit des Angeklagten dem Schuldproblem gegenüber liegt: Da, wo ursprünglich gar nichts gewesen ist, zieht das Gericht zum Schluß eine große Schuld hervor — eine Schuld nämlich, die in K.s Verhalten zum Prozeß selbst liegt. Dieses Verhalten wird K. im Verlauf des Verfahrens immer wieder zum Vorwurf gemacht, denn er verläuft sich von einem Irrweg in den anderen. Sein erster Mißgriff besteht darin, daß er seine Aufmerksamkeit nicht auf sich, sondern auf das Gericht konzentriert (*Denken Sie weniger an uns und an das, was mit Ihnen geschehen wird, denken Sie lieber mehr an sich* S. 21). Trotzdem gelingt es K. nicht, jenseits der bedingten äußeren Formen, die ihn irritieren, das Wesen des Gerichts zu erkennen (*In dem Gericht täuschst Du dich* S. 255). Infolgedessen verteidigt er sich falsch, er sucht nämlich nach Schleichwegen, arbeitet an einer förmlichen Verteidigungsorganisation und will Hilfe, die nur in ihm liegen könnte, von außen (*Du suchst zu viel fremde Hilfe, ... und besonders bei Frauen. Merkst Du denn nicht, daß es nicht die wahre Hilfe ist?* S. 253). Schließlich hofft er, statt sich dem Gericht zu stellen, mit Hilfe des Priesters zu erfahren, *wie man aus dem Prozeß ausbrechen, wie man ihn umgehen, wie man außerhalb des Prozesses leben könnte* S. 254). Das Grundphänomen, das hinter allen diesen verschiedenen Formen des Versagens steht, ist immer das gleiche: *Sieh, Willem, er gibt zu,*

er kenne das Gesetz nicht, und behauptet gleichzeitig, schuldlos zu sein (S. 15), heißt es schon bei Beginn des Prozesses. Josef K. kennt das Gesetz nicht, und er sucht es auch nicht während des Verfahrens. Er lebt in der Schuld, verweigert die Selbsterkenntnis und stürzt sich damit noch tiefer in Schuld. Es erfüllt sich an ihm das rätselhafte Wort des Gefängnisgeistlichen, das Urteil komme nicht mit einemmal, sondern das Verfahren gehe allmählich ins Urteil über (S. 253). Es treibt nämlich den Angeklagten immer tiefer in seine falsche Lebensform hinein, indem es sein ohnehin nur zweckhaftes Verhalten zur Umwelt noch steigert. So wird Josef K. das Urteil nicht gesprochen; er lebt und erlebt es in seiner Reaktion auf den Prozeß und wird sich selbst zum Verhängnis, weil er nicht recht leben, sondern nur recht behalten will. In diesem Rahmen ließen sich dann auch alle bisher zerstreuten Aussagen über das Wesen der Gerichtsinstanz selbst zusammenfassen. Sie wäre zu verstehen als Sittengesetz, das, zunächst unterschätzt, aber unabweisbar in seinen Forderungen, das ganze Leben des Helden immer tiefer infrage stellt und schließlich verurteilt, weil es nur auf kasuistische Ausflüchte stößt.

Bis hierher ist eine moralische Deutung des Schuldphänomens möglich. Die Ergänzungsbedürftigkeit dieser Kategorie offenbart sich erst, wenn wir nun aus dem offenbar negativen Verhalten Josef K.s den positiven Weg zu erschließen versuchen, der ihm im Sinne des Gerichts offengestanden hätte. Die Ansatzpunkte liegen im Exekutionskapitel, dessen relative Nähe zu einer Schulderkenntnis wir ja oben schon feststellten. Noch über die Schulderkenntnis hinaus aber zeigt Josef K. hier zwei entscheidende Einsichten. Die erste ist, daß ihm die scheinbare Unzulänglichkeit des Gerichts und seiner Organe, über die er bisher nicht hinwegkommen konnte, nun einleuchtet als ein ausgesparter Freiheitsraum der Selbsterkenntnis. Wir zitieren nochmals: *Ich bin ... dankbar, daß man mir ... diese ... verständnislosen Herren mitgegeben hat und daß man es mir überlassen hat, mir selbst das Notwendige zu sagen* (S. 269). Die andere Einsicht: *K. wußte jetzt genau, daß es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer ... selbst zu fassen und sich einzubohren ...* (S. 271). K. desertiert vor dieser Aufgabe der Selbstbestrafung und schiebt die Verantwortung von sich ab: *Vollständig konnte er sich nicht bewähren, alle Arbeit den Behörden nicht abnehmen, die Verantwortung für diesen letzten Fehler trug der, der ihm den Rest der dazu nötigen Kraft versagt hatte* (S. 271). Offenbar ist ihm trotzdem bis zum letzten Augenblick die Möglichkeit einer freien Annahme des Urteils gegeben, denn *mit brechenden Augen sah noch K., wie die Herren, nahe vor seinem Gesicht, Wange an Wange aneinandergelehnt, die Entscheidung beobachteten* (S. 272). Erst als sie endgültig ausbleibt, erhält K.s Tod den Charakter eines dumpfen, tierischen Krepierens. „*Wie ein Hund*", *sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben* (S. 272).

Welche Chance der Prozeß für Josef K. geboten hätte, wird vielleicht noch deutlicher in einem seltsamen Traum, der, ursprünglich in den Zusammenhang

des Prozeßromans gehörig, von Kafka abgetrennt und in den Zyklus *Ein Landarzt* verwiesen wurde. (Franz Kafka, *Erzählungen*, S. 181/83.) Auf einem Spaziergang kommt Josef K., magisch angezogen, auf den Friedhof zu einer Festgesellschaft, die ihn offenbar erwartet. Bei seinem Erscheinen wird ein Grabstein gesetzt, und ein Künstler beginnt, dem Stein einen in feierlichen Goldbuchstaben gehaltenen Text einzuschreiben: Hier ruht . . . Dann stockt der Steinmetz. Beim Namen kann er nicht weiterschreiben; nur mit äußerster Anstrengung bringt er noch ein J zustande. *Fast war es schon beendet, da stampfte der Künstler wütend mit einem Fuß in den Grabhügel hinein, daß die Erde ringsum in die Höhe flog. Endlich verstand ihn K.; ihn abzubitten war keine Zeit mehr; mit allen Fingern grub er in die Erde, die fast keinen Widerstand leistete; alles schien vorbereitet; nur zum Schein war eine dünne Erdkruste aufgerichtet; gleich hinter ihr öffnete sich mit abschüssigen Wänden ein großes Loch, in das K., von einer sanften Strömung auf den Rücken gedreht, versank. Während er aber unten, den Kopf im Genick noch aufgerichtet, schon von der undurchdringlichen Tiefe aufgenommen wurde, jagte oben sein Name mit mächtigen Zieraten über den Stein. Entzückt von diesem Anblick erwachte er.*

Was geht hier vor sich? Das genaue Gegenteil von Josef K.s tatsächlichem späteren Verhalten: Durch einen aus eigener Erkenntnis kommenden Tod wird ein gestörter Ablauf richtiggestellt. Während Josef K. in Wirklichkeit — hingerichtet — wie ein Hund stirbt, vollzieht sich hier — freiwillig — ein feierlicher Tod im Glanz mythischer Flammenzeichen. Wir hören vom Entzücken K.s; nur noch an einer einzigen weiteren Stelle im düsteren Grau des Prozeßromans begegnen wir einer ähnlich, ja, noch deutlicher belichteten Empfindung, nämlich in einem anderen, später gestrichenen Traumbild: *K. erkannte: hier, wenn irgendwo, war der Durchbruch möglich. . . K. erhob sich, ihm war natürlich ein wenig feierlich zumute, aber Titorelli* (der Maler) *duldete nun keine Feierlichkeit mehr, er umfaßte K. und zog ihn im Laufe mit sich fort. Gleich waren sie im Gerichtsgebäude und eilten über die Treppen . . . ohne jeden Aufwand von Mühe, leicht wie ein leichtes Boot im Wasser. Und gerade, als K. seine Füße beobachtete und zu dem Schluße kam, daß diese schöne Art der Bewegung seinem bisherigen niedrigen Leben nicht mehr angehören könne, gerade jetzt, über seinem gesenkten Kopf, erfolgte die Verwandlung. Das Licht, das bisher von hinten eingefallen war, wechselte und strömte plötzlich blendend von vorn. . . K. trug heute ein neues langes, dunkles Kleid, es war wohltuend warm und schwer. Er wußte, was mit ihm geschehen war, aber er war so glücklich darüber, daß er es sich noch nicht eingestehen wollte. In dem Winkel eines Korridors . . . fand er auf einem Haufen seine früheren Kleider, das schwarze Jackett, die scharf gestreiften Hosen und darüber das Hemd mit zittrigen Ärmeln ausgestreckt* (S. 294f.).

Diese Vision ist das Gegenstück zum ersten Traum. Wird dort das Bild des Todes transparent, so erscheint hier der Tod nur als leicht angedeutete Folie einer strahlenden Apotheose — *er wußte, was mit ihm geschehen war, aber er war*

so glücklich darüber, daß er es sich noch nicht eingestehen wollte. Beide Texte zusammengenommen lassen klar erkennen, daß eine moralische Deutung des von K. vorgestellten Todes nicht ausreicht und werfen damit auch ein neues Licht auf die Exekution. Denn entscheidend ist in beiden Szenen nicht der immanente Strafcharakter des Todes, sondern daß sich im Tod gleichsam ein Jenseits aufschließt, von dem aus die Ereignisse erst Sinn gewinnen. Dabei provoziert die Metaphorik Kafkas geradezu eine idealistische Deutung. Wir denken an den Sühnetod als Aufhebung der Widersprüche des Irdischen, an den „Durchbruch" zur Transzendenz und das Goethesche *Stirb und Werde*; da ist die Kunst (Titorelli, der Maler) als Mittlerin und Versöhnerin, Fausts Himmelfahrt und die Abstreifung des Alten Adam, dessen Hülle (*die scharf gestreiften Hosen und darüber das Hemd mit zittrigen Ärmeln ausgestreckt*) in einem dunklen Winkel zurückbleibt. Damit ändert sich auch unser Bild des Gerichts. Entsprach seine Auffassung als Sittengesetz der moralischen Deutung des Schuldphänomens, so verwandelt es sich nun fast in ein religiöses Tribunal, vor dem sich dann Josef K.s wirklicher Weg als metaphysischer Sündenfall darstellt: er hat nicht zur schon geahnten Freiheit und Entsühnung im Tode gefunden und damit das Ziel seines Lebens verfehlt[12].

Dennoch wollen wir uns auch bei der metaphysischen Interpretation von K.s Schuld nicht vorzeitig zufriedengeben. Es ist sicher kein Zufall, daß Kafka den zweiten der beiden zitierten Texte gestrichen hat, und auch bei der ersten Episode sprechen starke innere Gründe für die Wahrscheinlichkeit einer späteren Eliminierung aus dem Roman[13]. Beidemale ist eben nur ein Traum, ein Wunschbild, wie es dem Angeklagten vorschwebt, gegeben. Das Gesetz der realen Welt sieht, auch da, wo es über K.s faktisches Verhalten hinausweist, ganz anders aus. Es ist verschlüsselt und unendlich vieldeutig, wie es uns in der Parabel *Vor dem Gesetz* im Kontext des Romans entgegentritt. Kafka schildert hier einen Mann, der *vom Lande* vor das Tor des Gesetzes kommt. Er will eintreten, wird aber vom Türhüter daran gehindert und wartet nun lebenslänglich vor dem Gesetz, immer auf Einlaß hoffend. Sterbend fragt er den Türhüter, warum niemand sonst all die Jahre Einlaß ins Gesetz gefordert habe, da doch alle Menschen

[12] So etwa H. J. Schoeps, a.a.O. S. 34. Auch Tauber vertieft die Schuldproblematik über das Moralische hinaus, wenn auch in einer mehr existentiellen Richtung, wobei allerdings wieder eine gewisse Unstimmigkeit auftaucht. Er sieht einerseits „Die grundlose Behauptung der eigenen vitalen Unmittelbarkeit als echte, dem Weltwesen entsprechende Seinsweise" (a.a.O. S. 116) und versteht dementsprechend K.s rationale Abschirmung gegen eine radikale Daseinserfahrung als seine Schuld, die der Prozeß sühnen soll. Andererseits sagt er beim Fall des Kaufmanns Block, „dem tätigen, aus selbstverständlichen, lebenserhaltenden Triebkräften sich entfaltenden Dasein ist durch die Aufwerfung der umfassenden Rechtsfrage der Boden entzogen" (a.a.O. S. 111). Das hieße, daß der Prozeß, der zur Ahndung einer Daseinsverengung angestrengt wird, dieselbe Daseinsverengung unausweichlich vom Angeklagten erzwingt. Taubers These von der Göttlichkeit der Gerichtsinstanz vorausgesetzt, ist das ein Zirkelschluß.

[13] Durch die eindeutige Kennzeichnung eines Vorganges als Traum tritt der Erzähler für einen Augenblick aus der sonst von ihm so kunstvoll innegehaltenen inneren Perspektive des Angeklagten heraus und sieht ihn von außen. Beißner, a.a.O. S. 39f.

nach dem Gesetz streben, und bekommt zur Antwort: *Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für Dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn* (S. 257). Mit dem Schwächerwerden seiner Augen kurz vor dem Tode war dem Mann noch eine seltsame Erscheinung zuteil geworden: *er weiß nicht, ob es um ihn wirklich dunkler wird oder ob ihn nur die Augen täuschen. Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht* (S. 257).

Schon bei flüchtiger Lektüre dieser Parabel wird ihr großer innerer Abstand zu den geschilderten Träumen deutlich. Alles, was dort plane Aussage ist, tritt hier ins Zwielicht. Von der mystischen Flammenschrift der Verwandlung ist nur ein fernes Licht geblieben, das durch das Tor des Gesetzes fällt. Der „Durchbruch“ gelingt nicht. Auch die im Gespräch zwischen Josef K. und dem Geistlichen sich herstellende Beziehung auf das Schicksal K.s bleibt in der Schwebe, ist jedenfalls keineswegs einfach gegenbildlich, wie wir das bei den zwei Träumen feststellten: Der Mann vom Lande wie Josef K. kommen beide vor das Gesetz (denn ist das Gericht nicht das Gesetz?) — der Mann vom Lande freiwillig, Josef K. unfreiwillig (aber nicht doch in einem geheimen Einverständnis?). Der Mann vom Lande will durch die Tür des Gesetzes eintreten, Josef K. will ausweichen (aber sind seine Ausflüchte nicht ein unbewußtes Suchen nach dem Gesetz, nach der letzten Instanz?). Bei aller möglichen Gegensätzlichkeit empfangen beide vor ihrem Tode einen Abglanz des Gesetzes (Josef K. in Form seiner bereits besprochenen Einsichten), aber beiden bleibt der Eintritt in das Gesetz verwehrt; d. h. im Unterschied zu den Träumen mit ihren scheinbar transzendierenden Auflösungen bleibt die Sinnfrage der Existenz völlig offen. Vor der Sinnschwelle ihres Lebens müssen beide stehenbleiben, wiederum unabhängig davon, daß der Mann vom Lande vielleicht ein Gerechter und Josef K. vielleicht ein Sünder war.

Wir sagten „vielleicht“, denn es gehört zu den Merkwürdigkeiten der Parabel, daß hier an einem Höhepunkt des Romans wie auch in den beiden Träumen die sonst so laute Schuldproblematik völlig verstummt. Nachdem wir sowohl gegenüber der moralischen wie gegenüber der metaphysischen Hilfskonstruktion mißtrauisch geworden sind, bleibt dafür noch eine andere Deutungsmöglichkeit: man könnte den Mann vom Lande gleichsam als Gattungstyp verstehen, bei dem alle individuellen Züge ausgespart sind und dem gegenüber infolgedessen auch die Schuldfrage als individuelle Frage irrelevant wird. Wir stoßen damit auf eine letzte Doppeldeutigkeit des Schuldbegriffs im Gesamt des Romans, an der wir bisher stillschweigend vorbeigingen; daß nämlich im Verlauf des Prozesses zwar ständig eine Schuldfrage an die Person des Angeklagten gestellt ist, daß aber letzten Endes Josef K.s Schuld alle Züge der Gattungseigenschaft trägt. Darauf deutet schon die eingangs herausgestellte Typik seines Charakters hin, die ihn als repräsentativen Vertreter des modernen Massenmenschen erscheinen läßt. Wir können aber noch weitergehen und in K.s Lebenskonstellation

die Grundfigur der menschlichen Existenz überhaupt wiedererkennen. In der Tat ist K.s Kontaktlosigkeit wenig mehr als ein statistisches Normalmodell für die Urproblematik der Individuation und der Bewußtheit (wie wir ja bei allen Angeklagten das an K. gerügte rationale Zweck-Mittel-Denken der gesamten Lebensumwelt gegenüber feststellten!), und auch die Situation des Prozesses offenbart eine Grundparadoxie des menschlichen Daseins: daß das Leben nämlich nicht gleichzeitig gelebt und gerechtfertigt werden kann und die Aufgabe einer totalen Selbstrechtfertigung mithin unlösbar ist; denn einmal kommt auch im Prozeß der Selbstrechtfertigung ständig neuer, noch nicht berücksichtigter Lebensstoff hinzu, und zum anderen ist das Individuum, wenn man es genau nimmt, ja in jedem Moment seines Daseins in ganz unübersehbare Bezüge verstrickt, die sich dem Bewußtsein in ihrer Verzweigung gar nicht mehr erschließen lassen. Josef K.s Verhalten vor dem Gericht ist also kein individuelles Versagen, sondern es zeigt eine Grenze menschlichen Daseins überhaupt. Dafür spricht auch, daß man von Freisprüchen in Prozessen noch nie glaubhaft gehört hat, wie der Maler Titorelli berichtet (S. 186), sondern nur in Legendenform. Es spielt da offenbar bei Kafka die Vorstellung des Heiligenlebens als einer Aufhebung irdischer Bedingtheit. Soweit aber der Mensch in den Schranken des Menschlichen befangen bleibt, kann er nur Verschleppung oder scheinbaren Freispruch erreichen — Verschleppung nämlich als ein Weiterleben unter dem Kompromiß nur begrenzter, aber laufender Selbstrechtfertigung, scheinbarer Freispruch als radikale Existenzbefragung auf die Gefahr hin, daß der Prozeß jederzeit wieder anläuft, eben da das Leben weitergeht und neue, in die bisherige Sinngebung nicht eingebaute Tatbestände schafft: . . . *Der Unterschied . . . ist der, daß die scheinbare Freisprechung eine gesammelte zeitweilige, die Verschleppung eine viel geringere, aber dauernde Anstrengung verlangt* (S. 188).

Nun könnte man sagen, bei den hier beschriebenen und mit der Haltung Josef K.s verglichenen Verhaltensformen handelt es sich ja immer um Angeklagte; nur sie können keinen Freispruch erreichen, weil eben das Gericht die Anklage nur im Falle der Schuld erhebt. Dieser Einwand ist damit zu widerlegen, daß bei der gerade aufgezeigten unendlichen sowohl vertikalen wie horizontalen Verflechtung der individuellen Existenz in den Lebens-„Prozeß" jeder, wenn man so will, gleichzeitig unter dem Aspekt des Angeklagten wie des Anklägers gesehen werden kann. In der Tat erscheint keiner der Nicht-Angeklagten im Roman, mit Ausnahme vielleicht des Priesters, weniger „schuldig" oder irgendwie besser als K., und so nimmt auch der Priester während des großen Gesprächs im Dom K.s Berufung auf das allgemein Menschliche durchaus an: „*Wie kann denn ein Mensch überhaupt schuldig sein. Wir sind hier doch alle Menschen, einer wie der andere*", sagt K. „*Das ist richtig*", *sagte der Geistliche*, „*aber so pflegen die Schuldigen zu reden*" (S. 253). Was heißt das? Der Priester konzediert, daß im letzten Sinne alle Menschen schuldig — oder unschuldig — sind, mit anderen Worten: im

Menschsein ist ganz allgemein Schuld gesetzt[14]. Nur, daß der einzelne in diesem Gedankengang Entlastung sucht, ist suspekt. Der Mensch muß die allgemeine Schuld als seine Schuld auf sich nehmen. An diesem Punkt ist nun aber die Verbindung zur Gesetzesparabel wieder herzustellen, damit sich diese Aussage des Priesters in der richtigen Perspektive zeigt: Könnte der Mensch im Tode wenigstens die Antithetik des Lebens aufheben, dann läge in der unausgesprochenen Aufforderung des Geistlichen, nicht auszuweichen und den Prozeß mit allen seinen Folgen auf sich zu nehmen, ein metaphysisches Postulat. Da aber der Mensch sich nicht einmal im Tode mit dem Gesetz vereinigen kann, wie die Parabel zeigte, ist eine Versöhnung der Widersprüche auch so nicht möglich, und wir müssen uns zunächst auf die farblose Aussage beschränken, daß das Leben unvollkommen ist und der einzelne unschuldig-schuldig die Folgen trägt. Das Symbol des Gerichts, bisher nacheinander als moralisches Gesetz und als metaphysisches Tribunal verstanden, verblaßt in diesem Zusammenhang zum Ausdruck einer wertindifferenten, mechanischen Gesetzlichkeit der Lebensabläufe[15].

Es bedarf jetzt nur noch einer kleinen Wendung, und die Präzisierung unserer eben formulierten vorläufigen Erkenntnis erfolgt im nihilistischen Sinne. Besonders das lange Gespräch, das der Gefängnisgeistliche mit dem Angeklagten über die Bedeutung der Gesetzesparabel führt, bietet Material in dieser Richtung. Folgende Deutungen der Geschichte werden in der Unterhaltung erwogen: 1. Der Türhüter hat den Mann getäuscht, denn er macht die erlösende Mitteilung erst dann, als sie dem Manne nichts mehr helfen kann. 2. Der Türhüter hat sich selbst getäuscht, weil er a) auch vor dem Gesetz steht und das Innere nicht kennt, also auch nicht Träger verbindlicher Weisungen sein kann; weil er b) dem Mann untergeordnet ist, ohne es zu wissen (sein Dienst ist ja einzig auf den Mann ausgerichtet, der freiwillig kam) und weil er c) sich sogar in seinem Dienst irrt, denn wenn die Tür schon immer offen war, wird sie auch nach dem Tode des Mannes nicht geschlossen werden können. Der Türhüter hat also irrtümlich den Eintritt verboten. 3. Wenn der Türhüter sich selbst täuscht, ist er so einfältig, daß er sofort, noch ehe Schaden geschah, hätte aus dem Dienst gejagt werden müssen. Das Gesetz hat also seine Aufgaben vernachlässigt. 4. Es ist vom Gesetz vorgesehen, daß der Türhüter sich selbst und damit den Mann täuscht — ja, der Türhüter hätte dem Mann nicht einmal Hoffnung auf einen späteren Eingang ins Gesetz machen dürfen.

Interessant ist die Rolle des Gefängnisgeistlichen in dieser Unterhaltung; obwohl er selbst doch auf der Seite des Gesetzes steht, gibt er keine verbindliche

[14] Auch Tauber kommt zu dem Ergebnis, daß K. Gattungstyp und damit sein Verhalten notwendig ist: „Das Wesen dieser Schuld erscheint vom Menschen aus nicht ermeßbar, weil sie mit seinem Menschsein gegeben ist“ (a.a.O. S. 113). Die Rechtfertigung ist „unvollendbar“ (a.a.O. S. 114). K. hat „alle irdischen Möglichkeiten gegenüber dem Prozeß erschöpft“ (a.a.O. S. 115). Daraus ergibt sich „die Notwendigkeit von K.s Verhalten, die Verweigerung des Schuldbekenntnisses“ (a.a.O. S. 116).

[15] In diesem Sinne spricht Max Bense in seiner Schrift: *Die Theorie Kafkas*, Köln 1952, von der „Kafkaschen Welt der blinden Notwendigkeit“ (S. 86).

Interpretation der Parabel, die in den einleitenden Schriften zum Gesetz steht. Im Gegenteil: er beschränkt sich darauf, alle sich bildenden Urteile Josef K.s sofort wieder zu erschüttern: „*Mißverstehe mich nicht*", *sagte der Geistliche*, „*ich zeige Dir nur die Meinungen, die . . . bestehen. Du mußt nicht zuviel auf Meinungen achten. Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber*" (S. 260). Auch das ist noch zweideutig, denn warum werden dem Angeklagten die Meinungen erklärt, wenn sie nicht wichtig sind? Soll vielleicht der Angeklagte in absolute Verwirrung gestürzt werden? Dafür spricht auch die Tatsache, daß keinerlei positive, sondern nur wahrhaft teuflisch erscheinende Möglichkeiten der Deutung erschlossen werden, die letzte wohl die entmutigendste: Das Gesetz will, daß der Türhüter sich täuscht, damit er den Mann vom Lande besser täuschen kann — eine trübselige Welt von Betrogenen und betrogenen Betrügern tut sich auf.

In welcher Beleuchtung erscheint von hier aus das Gericht! Erst wird der Angeklagte in Schuld gestürzt, indem man ihm alle falschen Handlungen förmlich zuschiebt (siehe etwa K.s sexuelle Provokation durch die dem Gericht nahestehenden Frauen!), dann verfällt er einer sadistisch ausgeklügelten Bürokratie, die alle Vorteile der Anonymität und des Instanzenzuges gegen ihn ausspielt. Zuletzt wird das Opfer der Zermürbungstaktik durch den „Priester" einer ideologischen Gehirnwäsche unterworfen, die den Angeklagten noch beinahe dahin führt, daß er seine widerliche Ermordung als Vollzug einer höheren Gerechtigkeit anerkennt. Das ganze wirkt wie eine Schreckvision im Sinne der negativen Utopien der Gegenwartsliteratur, die als Endzustand der modernen Gesellschaftsentwicklung ein totalitäres Zwangssystem annehmen, in dem der Mensch radikal verdinglicht und sich selbst entfremdet ist. Die Vorstellung einer Schuld Josef K.s erscheint in dieser Beleuchtung als absolute Ironie: der Angeklagte stellt sich dar als ein moderner Tantalus, dem von grausamen Mächten sein Lebensrecht vorenthalten wird, als der Sisyphus unserer Zeit, verdammt, unter ohnmächtigen Klagen ewig den Stein vergeblicher Selbstrechtfertigung seines Daseins zu wälzen[16].

[16] So etwa G. Anders, *Kafka — Pro et Contra*, München 1951, S. 87ff. oder M. Bense, a.a.O. S. 86f., 100. Tauber versucht diese Konsequenz zu vermeiden, obwohl auch er K.s Schuld als unvermeidlich und gattungshaft ansieht und keinen Weg der möglichen Erlösung vorgezeichnet findet. Demgegenüber ist aber festzuhalten, daß menschliche Schuld nur da angenommen werden kann, wo eine klare Möglichkeit des anderen Lebens besteht, religiöse Schuld nur da, wo der ferne Gott wenigstens als Grenzerfahrung gefunden werden kann. Aus diesem Bewußtsein kommt wohl auch die schon festgestellte, gewisse Unsicherheit in Taubers Konstatierung der Göttlichkeit des Gerichts. So heißt es a.a.O. S. 80: K. gewinnt „Durchblick auf eine chaotische Welt, die sich ihm als Gericht darstellt". „Die skandalösen Zustände des Gerichts . . . zeigen das Spiel überpersönlicher, triebhafter Kräfte . . . Dennoch behält diese Welt ihren Gerichtscharakter" (S. 86). „Die Drohung (der Richter) spiegelt die Angst des in seiner Weltsicherheit infrage gestellten Menschen vor den Mächten der Welt" (a.a.O. S. 87). Tauber versucht zwar, dem Dilemma zu entgehen, indem er feststellt, „die Weigerung K.s, das Bestehen auf der Unschuld, . . . bewirkt jene Dämonisierung des Gerichts" (a.a.O. S. 86); wenn diese Weigerung aber notwendig ist (s.o.), dann ist eben auch die Dämonisierung des Gerichts unvermeidlich, d.h. es ist wesentlich dämonischer Natur, „die Empfindung des Nichts, das die Endlichkeit bedroht" (a.a.O. S. 84).

Aber heben wir auch jetzt noch nicht vorzeitig den Spannungsbogen auf, in den die Interpretation Kafkas uns hineingeführt hat. Auch die zuletzt aufgezeigte Position ist nur bedingt. Allerdings, einen billigen Ausweg aus der Negation müssen wir uns versagen — es wäre die Auffassung des Todes als einer Chiffre für den nur inneren Vorgang einer Selbstverurteilung. Diese Hypothese wäre zu stützen auf eine Deutung von Kafkas Welt als einer innerseelischen Traumlandschaft. Nun ist freilich deutlich, daß Kafkas dichterische Welt ganz anders organisiert ist als die des Realismus, dessen traditioneller Vorwurf die Darstellung einer Wechselwirkung zwischen Ich und Umwelt auf der Voraussetzung einer klaren Scheidung von Subjekt- und Objektsphäre ist. Die Zeichnung eines abgelösten seelischen Innenraumes, wie sie die Traumerzählung bietet, bedeutete eine Entfernung von dieser herkömmlichen Struktur; dennoch aber bliebe die Subjekt-Objekt-Trennung als Grundelement in ihr enthalten, nur daß sich nun alle Vorgänge innerhalb des Subjekts abspielen müßten. Kafka ist gegenüber einer solchen Konzeption noch viel radikaler, indem er eine Welt gestaltet, in der auch noch die Subjekt-Objekt-Schranke eingeschmolzen ist[17]. Während die Traumerzählung als Schilderung innerseelischer Vorgänge gerade aus der Gegenbildlichkeit zu einer vom Subjekt unabhängigen Objektsphäre ihr Gepräge empfängt, sind bei Kafka mit großer Kunst alle Hinweise auf eine objektive Realität jenseits der Empfindungswelt des Helden ausgemerzt. Die Streichungen im Prozeßroman sind dafür aufschlußreich; sie beseitigen konsequent jede Spur, die das Koordinatensystem der Handlung aufbrechen könnte. Die Welt Josef K.s ist Welt schlechthin und ihre innere Organisation ist autonom. Wir haben hier Kafkas künstlerischen Ausdruck dafür, daß die wirkliche Welt als allen gemeinsame Konvention des Weltbildes brüchig geworden ist und Wahrheit nur noch im Ich-zentrierten Erlebnisraum gefunden werden kann, dem einzig Gewissen, das dem Menschen in aller Ungewißheit geblieben ist.

Wie stellt sich nun dieser Raum des Prozeßromans dar? Sein auffälligster Zug ist, daß alles auf das Erlebniszentrum hin geordnet ist und jeder indifferente Stoff ausfällt. Die Erscheinungen sind nicht mehr „an sich“, sondern nur noch in bezug auf den Helden da, für ihn aber mit dem vollen Gewicht der Realität, ja, mit noch gesteigertem, weil alle Dinge und Vorgänge aus ihren Wechselwirkungen und Verknüpfungen untereinander herausgebrochen sind und nun sozusagen isoliert mit äußerster Heftigkeit auf die Mittelpunktsfigur hereinbrechen bzw. in sie hineingerissen werden. Das Ergebnis ist eine Welt von glühender Wirklichkeit und zugleich tödlicher Einsamkeit, denn alle begegnenden Personen und Institutionen sind in bezug zum Helden auf bloße Funktionen

[17] vgl. Emrich, *Zur Ästhetik der modernen Dichtung*, S. 371f., der feststellt, daß Kafkas Dichtungen „keinesfalls eindeutig als Träume konzipiert sind, ... sondern sich ununterscheidbar ... mit den Strukturen der äußeren, raumzeitlichen Erscheinungswelt verbinden und zudem keineswegs mit den unterbewußten, assoziativen Abläufen wirklicher Träume übereinstimmen.“

reduziert, aber auf Funktionen von beklemmendem Aktivismus[18]. So sind die Frauen reine Sexualfunktion, die Beamten Amtsfunktion, die Prügler, einmal in Gang gesetzt, nichts als Prügler. Es ist das der formale Ausdruck für K.s Lebensegozentrik, in dessen Perspektive sich der Erzähler damit voll hineinstellt. Wir gewinnen aus diesem Gedankengang zu unseren inhaltlichen Kennzeichnungen des Gerichts die entscheidende strukturelle Bestimmung hinzu. Es ist mehr als nur subjektive innere Stimme; es ist aber auch mehr als objektives, draußenstehendes Tribunal. Seine Fürchterlichkeit besteht darin, daß es als Zusammenballung und Verabsolutierung aller im Leben potentiell angelegten inneren und äußeren richterlichen Instanzen (Gewissen, Mitmenschen, Gott usw.) vor dem Helden steht und ihn befragt. Unabhängig davon, ob wir diese Ansprüche als sinnvoll akzeptieren oder nicht, müssen wir uns damit abfinden, daß eine solche Instanz keine nur symbolischen Todesurteile fällt und daß ihre Vollstreckungen zugleich innere und äußere Ereignisse sind. Josef K.s bitterer Tod ist also ebenso wahr und real wie sein Prozeß und sein Gericht.

Führt uns die Formaluntersuchung des Prozeßromans zu dieser Gewißheit, so weist sie uns auch noch einen Schritt darüber hinaus. Wir erkannten Josef K. als eingeschlossen im qualvollen Gefängnis seines Erlebnishorizonts, der von einem verabsolutierten Prozeß verdunkelt wird. An einer Stelle nun hat dieses Gefängnis eine Öffnung, seine „Tür" in der Metaphorik der Gesetzesparabel. Während nämlich sonst alles, was im gewöhnlichen Leben indifferente Umwelt wäre, aus seiner Neutralität heraustritt und förmlich über Josef K. herfällt, bleibt ein Gegenüber wirklich als Abstand erhalten. Es entzieht sich der Berührung mit dem Helden bis zu dem Grade, daß es für ihn gar nicht in Erscheinung tritt, blinder Punkt bleibt. Dieses Gegenüber ist das Gesetz bzw. die letzte Instanz des Gerichts. Man könnte sich daraus zu dem Schluß verleitet fühlen, Gesetz und oberster Richter seien gar nicht vorhanden, aber nichts berechtigt zu dieser Konsequenz. Noch in der tiefsten Erschütterung fragt Josef K. nur, wo der Richter ist, den er nie zu Gesichte bekam, nicht, ob es ihn wirklich gibt (S. 272). Im Nichterscheinen des Gesetzes entspringt sogar eine besondere Festigkeit seines Daseins. Während nämlich sonst alle Erscheinungen durch ihre Korrespondenz mit dem vergänglichen Helden veränderlich und damit selbst vergänglich sind, heißt es vom Gesetz, es sei in seiner Gegebenheit völlig unveränderlich (S. 260). Diese Unveränderlichkeit und zugleich Beziehungslosigkeit in einer sonst ganz einsinnig funktionalisierten Welt kann Anlaß der Verzweiflung sein (S. 260), und in der Tat ist es ja auch K.s tiefste Qual, daß der eigentliche Richter — wie für den Mann vom Lande das Gesetz — verborgen bleibt. Dennoch aber liegt in der absoluten Jenseitigkeit von Richter und Gesetz zur Erfahrungswelt auch eine letzte Hoffnung, ein Ausblick.

[18] s. M. Bense, a.a.O. S. 99: „Funktionen verbürgen einen tieferen und mächtigeren Zusammenhang als Substanzen. Substanzen manifestieren einander durch ihre seinsmäßige Distanz, Funktionen manifestieren einander nur durch ihren Zusammenhang."

Diese Behauptung klingt verblüffend, aber nur beim ersten Zusehen. Denn läßt nicht gerade das Nichterscheinen des höchsten Richters die Möglichkeit offen, daß er wirklich ein Gerechter und nicht fragwürdig wie alle seine Unterinstanzen ist? Bleibt nicht durch seine Ferne das Gesetz dem menschlichen Urteil entzogen, wie der Priester sagt, d. h. zwar nicht positiv, aber doch auch noch nicht negativ bestimmt? (S. 264) Es ließe sich darauf entgegnen, schon das Nichterscheinen des obersten Richters bezeuge seine Interesselosigkeit und damit Unwürdigkeit, wie auch die Unzugänglichkeit des Gesetzes seine Unmenschlichkeit. Und man könnte weiter aus der Fragwürdigkeit der Unterinstanzen wie aus der Indolenz des Türhüters ausreichende Rückschlüsse auf die dahinterstehende Macht ziehen. Das wäre eine Antwort im Sinne Josef K.s, der ja immer wieder nach den ihm begegnenden Subalternen das Ganze des Gerichts beurteilt, und in der Richtung unserer letzten, als nihilistisch etikettierten Wendung in der Bewertung des Prozesses. Nun ist aber offenbar dieses Verfahren unzulässig. Das einzige, womit K. den sonst so gütigen Priester wirklich erzürnt, sind seine vorschnellen Urteile. *Siehst Du denn nicht zwei Schritte weit*, herrscht ihn der Geistliche an (S. 254), und in den Auslegungen der Parabel postuliert er sogar umgekehrt, nicht nur das unbekannte Gesetz sei dem menschlichen Urteil entzogen, sondern damit zugleich auch seine Dienerschaft (... *zum Gesetz gehörig, also dem menschlichen Urteil entrückt*, S. 264). Das heißt, solange man den obersten Richter nicht kennt, weiß man trotz allen Augenscheins im Grunde auch nichts über alle Unterinstanzen. Was bedeutet das?

Es bedeutet nichts mehr und nichts weniger, als daß durch die eine einzige „Tür“ Josef K.s Welt ihre Schlüssigkeit verliert. Sie ist zwar autonom, aber nicht total. Autonom deshalb, weil Josef K.s Perspektive und damit die des in ihr gefangenen Lesers zwingend begründet ist als die von ihm aus einzig mögliche; denn sein Gefängnis hat zwar eine Öffnung, aber er kann nicht hindurchkommen, nicht einmal im Tode, und deshalb kann er es auch nicht von draußen ansehen. Die Erscheinungen haben wohl eine Rückseite, doch diese ist für ihn irrelevant, denn er kann nur ihre Vorderseiten wahrnehmen. In dieser Begrenzung behält unsere erste Strukturkennzeichnung von Josef K.s Lebensraum Gültigkeit. Nicht total ist K.s Welt dabei aber insofern, als von dem geheimnisvollen, unzugänglichen Gegenüber ein Sog kommt, der allen Erscheinungen im Umkreis des Helden zu ihrer Ausrichtung auf ihn hin noch einen anderen Bezug gibt. Er macht die für einpolig gehaltene Prozeßwelt in Wirklichkeit doppelpolig. Und wenn auch Josef K. (und mit ihm der Leser) nicht durch die Öffnung ins Freie treten kann, so sagt doch allein schon ihr Vorhandensein, daß außerhalb der Josef-K.-Welt ein zweiter Standpunkt anzusetzen ist, von dem aus sich eine ganz andere, und zwar nicht weniger reale und wahre Perspektive ergeben müßte als die des Angeklagten. Der Geltungsanspruch von Josef K.s Wertungen grenzt sich damit nicht nur nach außen ab

— es gibt ein Draußen, von dem wir nichts wissen, — sondern auch nach innen. Es werden nämlich auch innerhalb von K.s Daseinsraum andere Wertungen denkbar, als die der Angeklagte und mit ihm der Leser vornimmt. Unsere bisher so fest geglaubten Maßstäbe entrücken sich uns genau so weit, wie das jenseits Gegenüberliegende außerhalb unserer Begriffs- und Urteilssphäre liegt, und wir müssen zugeben, daß Josef K.s Urteile nur in seiner Perspektive Gültigkeit beanspruchen können. Das Raffinement dieser Erzählung besteht darin, daß Josef K. und mit ihm der Leser durch das Vorhandensein der Tür von einem Draußen wissen und dadurch in ihrer Welt verfremdet werden. Da dieses Draußen aber unerreichbar ist, ist auch über die von dort aus möglichen Perspektiven schlechterdings nichts andres auszusagen, als daß sie eben möglich sind. — Bemerkten wir an früherer Stelle, daß K.s Auffassung des Ich-zentrierten Erlebnisraums als einziger wahrer Welt begründet ist im Zerfall der Konventionen des Weltbegreifens, so spüren wir hier, daß mit diesem unspezifischen Raum jenseits der Ich-Welt eine allerletzte Erinnerung an die verlorene Welttotale erhaltengeblieben ist[19].

Kehren wir noch einmal zur Gesetzesparabel zurück, um uns die Konsequenzen dieser formalen Struktur für die Interpretation endgültig zu verdeutlichen. Eines ist sicher. Daß Kafka den Erzählhorizont genau so weit einschränkt wie den Erlebnishorizont des Helden, bestätigt von der Form her die Vermutung, Josef K.s Situation sei menschliche Grundsituation. Der Leser wird der Welt in der gleichen Position gegenübergesetzt wir der Angeklagte. Wir können also die schon probeweise versuchte Gleichung Josef K. = der Mann vom Lande energisch aufrechterhalten. D. h. die der Gesetzesparabel schon in der bisherigen Interpretation eingeräumte Zentralstellung ist methodisch berechtigt. In ihr liegt tatsächlich der Schlüssel des Ganzen. Die Tür des Gesetzes ist, wie gesagt, die Öffnung der Welt. Sowohl der Mann vom Lande (= Josef K.) wie der Türhüter (= die unteren Gerichtsinstanzen) stehen vor dieser Tür. Alle Erwägungen, wer von den beiden dem anderen übergeordnet ist — sie werden ausgiebig in den Erläuterungen angestellt und entsprechen den von Josef K. ständig unternommenen Vergleichen zwischen „seiner" Gerechtigkeit und der der unteren Gerichtsorgane — müssen vergeblich bleiben. Der Türhüter ist zwar im Dienst des Gesetzes, aber er steht mit dem Rücken zu ihm (S. 263): er kann wohl Helfer des Gesetzes sein, aber nur als Werkzeug, unbewußt, ohne das Gesetz selbst zu kennen. Der Mann vom Lande steht wohl mit dem Gesicht zum Gesetz, so daß ihm vor seinem Tode ein Abglanz zuteil werden kann, aber er ist dem Türhüter unterworfen, und im Grundsätzlichen auch blind. Weder ist klar, ob der er-

[19] Auch Tauber kommt zu dem Schluß, „der Roman ist nicht These, nicht vom sicheren Bewußtsein eines Göttlichen ausgehend . . . Er ist keine Dichtung aus Überblick" (a.a.O. S. 84). Wegen seines völligen Verzichtes auf eine Formanalyse kann er aber die präzisen Konsequenzen der Formalstruktur auch für das Inhaltliche der Aussage nicht ziehen. Er geht deshalb mit seiner verschwimmenden Charakterisierung des Gerichts, die eine Göttlichkeit beweisen soll, über Kafkas begrenztere, aber klare Aussage hinaus.

fahrene Abglanz wesentliche Erkenntnis oder nur Sinnestäuschung ist, noch wird ihm das Wesen der Gesetzesrepräsentation durch den Türhüter durchsichtig (s. Josef K.s Verhältnis zu den Behörden!). Er will zum Gesetz, aber er verflucht den, der am Wege dorthin steht. Die Tür ist unzweifelhaft für ihn bestimmt — eine der wenigen in der Auslegung nicht erschütterten Aussagen —, aber er kann nicht hindurchgehen und auch nichts Sicheres durch sie von draußen wahrnehmen. Er stirbt vor der Tür. Nun aber kommt das Entscheidende: die Möglichkeit der anderen Perspektive. Wer wollte beurteilen, wie der Fall von jenseits der Tür aussieht? Vielleicht ist der Tod und damit das Ende der Hoffnung nur von innen her gesehen Tod, keineswegs aber aus der Sicht des Gesetzes? Wir wissen es nicht. Es wäre sogar denkbar, daß, von jenseits geschaut, sich die Rollen von Türhüter und Wartendem vertauschen, daß jeder, wie schon einmal angedeutet, wechselseitig für den anderen Türhüter und Wartender, Kläger und Angeklagter ist. Von innen ist alles eindeutig, bei Berücksichtigung des zweiten, unbekannten Blickwinkels wird alles mehrdeutig. Die Männer sind in ihrem Handeln aufeinander und zugleich auf ein Drittes bezogen, von dem aus sich erst die Art ihrer Wechselbeziehung aufklären ließe. Du verkennst das Gericht, kann der Priester dem Angeklagten entgegenhalten, aber er kann es ihn nicht kennenlehren (S. 255: *In dem Gericht täuschst Du dich*). Er entrückt es K.s Urteil, aber es steht auch jenseits von seinem eigenen, er ist auch nur Türhüter. Er lehrt K. sehen, aber nur zwei Schritte weit, bis zur Erschütterung der festen Meinung. Wenn wir uns in der religiösen Terminologie versuchen wollen: Von der negativen Theologie ist bei Kafka nur das Negativ stehengeblieben. Das Gericht transzendiert, aber es transzendiert ins Unbestimmbare. Jede inhaltliche Füllung ist ausgespart[20].

Es bleibt abschließend die Aufgabe der Auseinandersetzung mit dem Neugliederungsversuch H. Uyttersprots, soweit er unsere Ergebnisse berührt, das heißt im wesentlichen mit dem Vorschlag, Kapitel IX — die Begegnung zwischen Josef K. und dem Priester — vor den Kapiteln VII und VIII einzuschieben, die die Auseinandersetzung mit dem Advokaten und dem Maler Titorelli enthalten. Uyttersprot hat für seine Neuordnung drei Gruppen von Argumenten: 1. versucht er nachzuweisen, daß bei der bisherigen Reihenfolge der Kapitel die Aufeinanderfolge der Jahreszeiten in dem genau einjährigen Prozeß nicht stimmt. Das Maler- und Advokatenkapitel scheint im Winter zu spielen, das Domkapitel im Herbst. 2. glaubt er, in Kapitel VII und VIII gegenüber IX einen tieferen Verfall der beruflichen Leistung K.s und damit ein weiter fortgeschrittenes Prozeß-Stadium feststellen zu können. 3. sieht er die Aufgipfelung der Romanhandlung im Gegensatz zu uns nicht im IX., sondern im VII. und VIII. Kapitel. Er nennt die Äußerungen des Kaplans „vage und unpräzise“ (Uyttersprot S. 33), die Auslegung der Parabel „völlig unzulänglich“, „ein etwas feiges Ausweichen und Umgehen des Gegenstandes“ (Uyttersprot S. 36), sein Schlußwort „fade, nichtssagend“ (Uyttersprot S. 23). Es wird sogar von „bewußter Täuschung“ K.s durch den Geistlichen gesprochen (Uyttersprot S. 37). Demgegenüber sei der Maler Titorelli K.s „wahrhafterr Lehrer“ (Uyttersprot S. 37); im Gespräch mit ihm

[20] Diese Deutung steht in bewußtem Gegensatz zu Zimmermann a.a.O., dessen Interpretation der Gesetzesparabel mit einem aus dem Text nicht zu begründenden Sprung in die christliche Erlösungshoffnung endet. Auch wo Tauber in der Parabel „die Möglichkeit eines echten Bezugs zum Gesetz“ sieht (a.a.O. S. 92), wird nicht recht deutlich.

häuften sich die Einsichten „in wuchtiger, rascher Folge", bei ihm könne K. „die Möglichkeit der Rettung sehen" (ebd.). Er dürfte die „letzte, die wichtigste Form der Hilfe im Kampf gegen die zerstörenden Mächte repräsentieren . . .: die Kunst, das Schreiben, die Literatur" (Uyttersprot S. 42). Zusammengefaßt: in Titorelli hätte „die wahrhaft beherrschende Gestalt der zweiten Romanhälfte erstehen" sollen (Uyttersprot S. 21).

Wenn wir diese Einwände Uyttersprots gegen die bisherige Kapitelfolge prüfen, so erweisen sich die der ersten Gruppe als am meisten stichhaltig. Tatsächlich widersprechen sich in der bisherigen Reihenfolge der Kapitel einige Jahreszeitangaben. Andererseits sind aber auch die Stützen, auf denen Uyttersprot seine neue Hypothese errichtet, recht schwach. Es ist doch fragwürdig, ob man solche Gleichungen aufstellen kann wie: „Der Onkel trägt einen Panamahut = Hochsommer" (Uyttersprot S. 16). Bei der geringen Bedeutung, die in Kafkas Darstellungsweise der episch ausmalenden Naturschilderung zukommt, sind manche Passagen zweideutig; z.B. schließt Uyttersprot aus dem folgenden kleinen Naturbild auf Frühsommer: *Das im Mondlicht . . . zitternde Wasser teilte sich um eine kleine Insel, auf der, wie zusammengedrängt, Laubmassen von Bäumen und Sträuchern sich aufhäuften. Unter ihnen, jetzt unsichtbar, führten Kieswege mit bequemen Bänken, auf denen K. in manchem Sommer sich gestreckt und gedehnt hatte* (S. 269; Uyttersprot S. 13). Ebensogut ist hier aber Herbst vorstellbar — man kann die Laubmassen ja auch von den Bäumen abgefallen und auf den Wegen liegend denken. Auch ist das von Uyttersprot mit Hilfe der Jahreszeitenangaben neuaufgestellte Zeitgerüst selbst nicht widerspruchsfrei. So läßt Uyttersprot K. 14 Tage vor seinem 31. Geburtstag zu seiner Mutter aufs Land fahren, weil er dort dieses Fest mit ihr begehen will. Am Vorabend des 31. Geburtstages aber wird K. von seinen Henkern in der eigenen Stadtwohnung angetroffen. Könnte man das noch begründen mit einer (allerdings bei Kafke nirgends angedeuteten, ad hoc konstruierten) vorzeitigen Abreise, so bleibt eine andere, durch Uyttersprots neue Kapitelfolge sich ergebende Unstimmigkeit unauflösbar: Im bisherigen VII. Kapitel faßt K. den Entschluß, seinen Advokaten zu entlassen und eine große Eingabe zu seiner Rechtfertigung zu verfassen, mit der er seine Verteidigung selbst in die Hand nehmen will (S. 137, 153). Im bisherigen IX. Kapitel spricht er dann von dieser Eingabe: *Ich habe mir alle Mühe* [bei der Verteidigung] *gegeben . . . Allerdings habe ich die Eingabe noch nicht fertig* (S. 252). Wenn Uyttersprot beide Kapitel gegeneinander austauschen will, müßte ja K. die Nichtfertigstellung seiner Eingabe beklagen, ehe er überhaupt den Entschluß gefaßt hat, eine solche Eingabe zu schreiben! Die sich bei solchen Erwägungen einstellende Unsicherheit wird umso größer, wenn wir zuguterletzt auch noch innerhalb eines einzigen, und von Kafka ganz offenbar im Zusammenhang konzipierten Kapitels an zwei Stellen einander widersprechende Jahreszeitenangaben finden, die auch Uyttersprot nicht erklären kann: Das VII. Kapitel beginnt mit den Worten: *An einem Wintervormittag — draußen fiel Schnee im trüben Licht* — (S. 137), und am gleichen Vormittag tritt dann ein Fabrikant mit den Worten: *ein häßlicher Herbst* in K.s Zimmer (S. 162). Angesichts dieser Lage müssen wir wohl mit der Möglichkeit rechnen, daß Kafka selbst vielleicht das Zeitgerüst des Romans noch nicht mit letztgültiger Präzision durchgeformt hatte. Jedenfalls läßt sich nicht auf Grund der vorhandenen Zeit- und Ortsangaben eine sichere Kapitelfolge herstellen bzw. eine Korrektur der bisherigen Anordnung vornehmen.

Die von Uyttersprot zur weiteren Untermauerung seiner Hypothese herangezogenen psychologischen Kriterien aber können wenig überzeugen. Selbst wenn wirklich, wie Uyttersprot behauptet, die sich vor K. auftürmenden beruflichen und prozessualen Schwierigkeiten in VII/VIII größer erscheinen als in IX, könnte daraus noch nicht ohne weiteres auf ein in VII/VIII weiter fortgeschrittenes Prozeß-Stadium geschlossen werden, denn K.s Prozeß entwickelt sich nicht in ganz gleichmäßiger Progression, sondern gleichsam in Wellen. So verliert K. nach dem Schock der Verhaftung und dem ersten Verhör das Verfahren für eine Weile etwas aus den Augen: *Von da an vergaß K. allmählich das Gericht, und die Gedanken an die Bank begannen ihn wieder, wie in früheren Zeiten, ganz zu erfüllen* (S. 276). Wenn Uyttersprots Einordnung des

„Fahrt“-Fragments richtig ist, erlebt K. sogar kurz vor der letzten Katastrophe noch einmal ein Zurücktreten des Prozesses (S. 279: . . . *nachdem der Prozeß nun schon wochenlang scheinbar geruht hatte* . . .). Man könnte sich nun vorstellen, daß bei durchaus weit fortgeschrittenem Prozeß gerade vor der Begegnung mit dem Priester eine solche trügerische Beruhigung auch der beruflichen Lage K.s stattgefunden hat. Wir brauchen aber gar nicht zu solchen Hilfskonstruktionen zu greifen, denn den Belegen für eine in Kapitel VII/VIII gegenüber IX gewachsene Erschöpfung und Berufsuntüchtigkeit lassen sich andere gegenüberstellen, die die bisherige Kapitelfolge als jeweils höhere Grade eines Verfallsprozesses erscheinen lassen. So ertappt sich K. etwa in Kapitel IX, wo er nach Uyttersprot noch relativ intakt sein soll, dabei, daß er bei einem wichtigen Gespräch zwischen dem Direktor, einem Geschäftsfreund und ihm selbst *in der Zerstreutheit gerade hatte aufstehen, sich umdrehen und weggehen wollen* (S. 241). In Kapitel VII heißt es: *Er mußte jetzt nur* (seine) *Fähigkeiten . . . ein wenig dem Prozeß zuwenden, und es war kein Zweifel, daß es gut ausgehen müßte* (S. 152). Dagegen in Kapitel IX: *Weißt du, daß dein Prozeß schlecht steht? fragte der Geistliche. Es scheint mir auch so, sagte K. . . . Früher dachte ich, es müsse gut enden, . . . jetzt zweifle ich daran manchmal selbst. Ich weiß nicht, wie es enden wird* (S. 252). Außerordentlich spitzfindig tut Uyttersprot hier ihm entgegenstehende Aussagen ab. (IX, S. 237: *Da er nur mit großer Anstrengung sein Ansehen in der Bank noch wahren konnte* wird kommentiert: „und sich dementsprechend doppelt und anscheinend mit Erfolg bemüht“! Uyttersprot S. 31.) Auch Uyttersprots Argumentation, in Kapitel VII und VIII sei bereits eingetroffen, was K. in IX erst fürchte, ist nicht zwingend. Es wäre denkbar, daß K.s Befürchtungen wegen einer Einmischung des Direktor-Stellvertreters in seine Geschäfte, die er in Kapitel IX beim Verlassen des Büros empfindet, Ergebnis der in Kapitel VII gemachten schlechten Erfahrungen sind. Schließlich ist auch die negative Bewertung zweifelhaft, die Uyttersprot K.s im VII. Kapitel gefaßten Entschluß, sich mit aller Kraft dem Prozeß zu widmen, zuteil werden läßt. Man kann das gleichermaßen als Zeichen des fortschreitenden Kräfteverschleißes (Uyttersprot: Dem Angeklagten bleibt keine Kraft für den Beruf) wie als Ausdruck der noch großen Entschlußkraft ansehen, d. h. als Zeugnis für ein relativ frühes Prozeß-Stadium.

Am wenigsten leuchtet Uyttersprots dritte Gedankenreihe ein — die Höherbewertung der Titorelli/Advokaten-Abschnitte gegenüber dem Domkapitel. Nicht unwahrscheinlich, wenn auch unbeweisbar ist Uyttersprots Vermutung, der Titorelli-Gestalt sei in den nicht ausgeführten Teilen des Romans noch eine größere Rolle zugedacht gewesen. Keinesfalls darf aber übersehen werden, daß Titorelli in den ausgeführten Partien in einem recht zweifelhaften Licht erscheint. Es ist eine kühne Vermutung, wenn Uyttersprot in Titorelli „die wichtigste Form der Hilfe im Kampf gegen die zerstörenden Mächte“ (Uyttersprot S. 42) verkörpert sieht. In den vorhandenen Abschnitten steht K. dem ziemlich heruntergekommenen, etwas hochstaplerischen und in seinen künstlerischen Leistungen doch offenbar keineswegs überzeugenden Bohemien höchst skeptisch gegenüber, mit einem Gemisch von Mißtrauen, vager Hoffnung und Ekel. Uyttersprots Berufung auf das „Haus“-Fragment (den mehrfach in unseren Ausführungen zitierten Erlösungstraum K.s, in dem auch Titorelli eine Rolle spielt) ist nicht beweiskräftig; denn erstens handelt es sich hier nur um einen Wunschtraum K.s, der also die tatsächlichen Verhältnisse nicht widerzuspiegeln braucht, zweitens ist diese Episode von Kafka gerade da, wo eine Hoffnung auf Titorelli zum Durchbruch kommt, gestrichen worden. Ganz anders als die Zeichnung Titorellis ist die des Priesters bei Kafka. Er nötigt dem Angeklagten selbst da, wo er sich hart gegen ihn wendet, Vertrauen ab. Zum ersten Mal erkennt der Angeklagte im Kaplan einen Exponenten des Gerichts auch als moralische Autorität an. Mit einer ganz neuen Unbedingtheit erhofft er Rettung von ihm — eine Möglichkeit, aus dem Prozeß *auszubrechen, außerhalb des Prozesses zu leben* (S. 254); die beim Gespräch mit dem Maler noch gehegte Aussicht, den Prozeß beeinflussen, ihn siegreich beenden zu können, ist also offensichtlich erloschen. Und zwar hat sie gerade der Maler zerstört, der ja den wirklichen Freispruch als unerreichbar hinstellte. Wieder ein Argument dafür, daß das Maler-Kapitel dem Domkapitel vorhergeht.

Doch bleiben wir beim Verhältnis Josef K.s zum Priester: Während fast alle anderen Gespräche über das Gericht K. nur in seinen vorgefaßten Wertungen bestätigen, vermag der Priester ihn tief zu erschüttern. Wenn Uyttersprot behauptet, K. erhalte von Titorelli weitergehende Aufschlüsse über das Gericht als vom Priester, so ist das mißverständlich. Titorelli klärt K. zwar über den Mechanismus des Prozeßablaufs auf; erst im Gespräch mit dem Priester aber wird der Bedeutungsgehalt dieses Ablaufs spürbar. Titorelli lenkt K. gerade auf solche fragwürdigen Praktiken ab, wie sie vom Gericht immer wieder angeprangert werden. Der Priester verweist den Angeklagten auf sich selbst und erklärt ihm die Verschmelzung von Prozeß und Urteil, wie auch erst in der Begegnung mit ihm die Schuldfrage in letzter Allgemeinheit aufgerollt wird: Schuld als Gattungsmerkmal. Ihre tiefste Bedeutung aber bekommt die Szene im Dom durch die von Uyttersprot mit völligem Stillschweigen übergangene Gesetzesparabel. Durch sie erst wird der Fall K. ins Exemplarische erhoben, ganz abgesehen davon, daß sie auch rein kompositionell dem IX. Kapitel ein besonderes Schwergewicht verleiht. Vollends unverständlich ist es auch, wie Uyttersprot von einem „ruhigen und sachlichen" Gespräch zwischen K. und dem Priester sprechen kann (Uyttersprot S. 29), wo doch hier der Roman seine stärkste expressive Kraft entfaltet: *Da schrie der Geistliche zu K. hinunter: „Siehst du denn nicht zwei Schritte weit?" Es war im Zorn geschrien, aber gleichzeitig wie von einem, der jemanden fallen sieht und, weil er selbst erschrocken ist, unvorsichtig, ohne Willen schreit* (S. 254). Was bedeutet diese Stelle bei dem sonst so leisen Kafka! Es paßt zu diesen Bewertungen, wenn Uyttersprot die Auslegung der Parabel und das Schlußwort des Pristers: *Das Gericht will nichts von dir. Es nimmt dich auf* (S. 265) als fades Geschwätz abtut, während sie in Wirklichkeit die Paradoxie von Kafkas Denken in ihrer ganzen Tiefe schlaglichtartig erhellen. Das alles ist nur aus dem Fehlansatz möglich, der *Prozeß* sei „ein groß angelegter psychologischer und autobiographischer Roman" (Uyttersprot S. 43).

Es gelingt also Uyttersprot nicht, einen Austausch von Kapitel VII/VIII gegen IX überzeugend zu begründen. Sein Verdienst bleibt es, auf die Unsicherheiten im Zeitgerüst des Prozeßromans aufmerksam gemacht zu haben. Verführen doch die vorhandenen Kapitel in ihrer auf den ersten Blick weitgehenden Geschlossenheit leicht zu einer Unterschätzung der im Roman noch vorhandenen Lücken und Bruchstellen. Unabhängig von der Frage der Umstellung zwischen Kapitel VII/VIII und IX bleibt die zentrale Bedeutung von Kapitel IX bestehen; es würde sie auch behalten, wenn nicht unmittelbar das Schlußkapitel folgte und sogar, was uns unwahrscheinlich erscheint, wenn es wirklich, wie Uyttersprot will, vor VII/VIII einzuordnen wäre. Bei einem eventuellen Umtausch von Kapitel IX gegen VII/VIII könnte man vielleicht in der Gesetzesparabel eine symbolische Vordeutung und Erschließung des Doppelverhältnisses K.—Advokat und K.—Titorelli sehen. Damit aber ist ein Punkt erreicht, wo sich infolge der Unvollständigkeit des vorliegenden Textes alle weiteren Hypothesen in uferlose Spekulation verlieren müßten.

Wie kehren hiermit zum durchlaufenden Gedankengang der Interpretation zurück mit der Überzeugung, daß auf Grund des vorhandenen Materials Kapitel IX mit sehr weitgehender Sicherheit als Schwerpunkt des „Prozeß"-Romans anzusprechen ist.

Fassen wir nun auf dieser Basis unsere Ergebnisse zusammen im Vergleich mit den jeweils begrenzten Deutungsentwürfen, die an den Etappen unseres Weges standen:

1. Der Modellfall K. offenbart einen Konflikt zwischen Weltgesetz und Mensch.
2. Dieser Konflikt ist weder mit moralischen noch mit metaphysischen Kategorien voll zu erfassen.

3. Kafkas Erzählraum ist so strukturiert, daß der Erzähler konsequent im Erlebnishorizont des Helden bleibt, daß aber die Gegebenheit einer einzigen punktuellen Öffnung das Vorhandensein eines totalen Daseinshorizontes anzeigt.
4. Aus der Erlebnisperspektive des Helden gesehen, sprechen die meisten Eindrücke für eine sinnlose Zerstörung des Menschen durch ein anonymes, transzendierendes Daseinsgesetz. Besonders die Tatbestände, daß der Mensch auch im Tode die Sinnschwelle des Daseins nicht überschreiten kann und daß er in der Qual einer existent gewußten, aber unerreichbaren Wahrheit leben muß, geben einen negativen Akzent.
5. Der Sachverhalt, daß ein totaler, den Erlebnishorizont des Helden und des Lesers überragender Daseinshorizont vorhanden ist, schließt aber die Letztendlichkeit der Wertungen des Angeklagten und damit die nihilistische Interpretation aus, ohne daß darüber hinausgehend irgendwelche inhaltliche Aussagen über die absolute Wertwelt gemacht werden könnten[21].

Wir sehen, der Prozeßroman endet in völliger Offenheit. Aus der Perspektive des Menschen sind die Chiffren des Daseins ambivalent. Die Göttin der Gerechtigkeit auf den Bildern der Richter gleicht der der Jagd (S. 177); die großen Richter wie die großen Advokaten (S. 215) bleiben gleichermaßen unsichtbar, sind vielleicht sogar eins. Es gibt einen Zielpunkt des Lebens, aber er ist unsichtbar. Wie Josef K. in seiner letzten Stunde vernehmen wir nur durch ein fernes Fenster die undeutbaren Signale einer zerreißenden Korrespondenz. *Seine Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an den Steinbruch angrenzenden Hauses. Wie ein Licht aufzuckt, so fuhren die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte? War es ein einzelner? Waren es alle? War noch Hilfe? Gab es Einwände, die man vergessen hatte? Gewiß gab es solche. Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen, der leben will, widersteht sie nicht. Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war? Er hob die Hände und spreizte alle Finger* (S. 271f.).

Fast überflüssig zu sagen, daß diese Offenheit Kafkas nicht Unverbindlichkeit ist, sondern exakte Aussparung des Ungewissen, wunderbar wahrhaftige Aussage eines unsicher gewordenen Lebensgefühls.

[21] In diesem Punkt der Interpretation besteht eine gewisse Berührung mit den Ausführungen von Heselhaus a.a.O., bes. S. 371, der von der Aufhebung der blinden Notwendigkeit in Kafkas literarischer Form und einem in den Parabeln geschaffenen Schwebezustand spricht.

Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls

von

Kurt Wölfel (z. Zt. Birmingham)

In manchen Zweigen der Trakl-Forschung hat sich der Brauch festgesetzt, das lyrische Gesamtwerk des Dichters, oder wenigstens die in den *Dichtungen* gesammelten Gedichte, als Einheit in der Weise zu betrachten und zu interpretieren, als seien alle Gedichte ihrer Sprach-, Bild-, Sinn- und Formsubstanz nach grundsätzlich von gemeinsamer Art und Wesen. Man zieht zur Erhellung eines Gedichtes des Jahres 1914 ein Gedicht heran, das vielleicht vier Jahre früher entstand, ohne einen eventuellen Bedeutungswandel im lyrischen Sprachmaterial zu bedenken, ohne Verschiebungen der Funktion eines Bildes zu berücksichtigen. In den folgenden Kapiteln soll versucht werden, die Grenzen, innerhalb derer sich auf verschiedenen Schaffensstufen die Phantasie des Dichters schauend und deutend bewegt, die lyrische Welt der Gedichte sich ausbreitet, zu bestimmen, und gewisse einheitliche Gestaltungsweisen voneinander zu unterscheiden. Das lyrische Werk Trakls hat trotz der Kürze seiner Entstehungszeit — im wesentlichen von 1909 bis 1914 — eine Reihe entscheidender Wandlungen durchgemacht und Stationen passiert, die von so grundsätzlicher Eigenart und Geschiedenheit voneinander sich darstellen, wie etwa die Gedichte des jungen Leipziger Goethe und diejenigen des Frankfurter Stürmer und Drängers.

Unsere Untersuchung hatte nicht eine Bestandaufnahme aller poetischen Qualitäten des Traklschen Werkes im Sinn. Wenn daher in den folgenden Abschnitten eine Reihe von Stilmerkmalen, die im allgemeinen als auszeichnende Züge der Lyrik Trakls gelten, unerwähnt bleiben oder nur flüchtig genannt sind, so ist das durch die besondere Fragestellung dieser Arbeit begründet: andererseits ließ sich der Verf. nicht durch Rücksichten auf das engere Schema seiner Untersuchung abhalten, dort, wo ihm Grundprobleme der Dichtung Trakls berührt schienen, den Kreis seiner Fragestellungen zu erweitern.

I.

Die lyrischen Erstlinge Trakls[1] — es liegen uns die etwa vierzig Gedichte der Sammlung von 1909 und vereinzelte im Nachlaß gefundene Gedichte in

[1] In seinem Vorwort zur Ausgabe der Jugenddichtungen Trakls schreibt Buschbeck, der Dichter habe ihm 1909 die erste Sammlung seiner Gedichte übergeben, deren größter Teil auch im selben Jahr entstanden sei. Es ist auf Grund des vorliegenden biographischen Materials nicht möglich, diese Angabe nachzuprüfen. Ebenso läßt sich nur auf Grund stilanalytischer Überlegungen auf die Entstehungsfolge der Gedichte dieser ersten Sammlung schließen. Wir nehmen an, daß die *Drei Träume*, der Zyklus *Gesang zur Nacht*, das *Tiefe Lied* und die verschiedenen Balladen entstehungsgeschichtlich vor die auf den Seiten 36—40 abgedruckten Sonette gehören und wohl noch vor 1909 geschrieben wurden (vgl. den Abdruck des ersten Gedichtes des Zyklus *Gesang zur Nacht* im Nachlaßband S. 8, mit der Angabe April 1908).

dem Band *Aus goldenem Kelch* vor[2] — zeigen, neben Anklängen an deutsche und französische Lyriker des 19. Jahrhunderts, ihre Herkunft aus der neuromantischen Poesie der Jahrhundertwende ebenso deutlich, wie die frühen Prosaskizzen aus dem Jahre 1906. Der junge Dichter huldigt der herrschenden literarischen Mode. Noch ohne eigene Stimme tönt er den Stimmen des Tages nach, ebenso anspruchsvoll und ebenso arm an Sprachkraft und Wirklichkeit wie ein Jahrzehnt vor ihm der junge Rilke. Die Früchte dieser poetischen Bemühungen sind jugendpsychologisch oder auch geschmacksgeschichtlich vielleicht interessante Dokumente; für die Dichtungsgeschichte sind sie ohne Belang. Selbst ein Versuch, ihnen als Niederschlag der Seele des jungen Dichters Bedeutung zu verleihen, ist in manchen Fällen fragwürdig, bzw. darf meist nur indirekt, mittels der Analyse ihrer formalen Qualitäten, nicht direkt, an Hand ihrer gehaltlichen Aussagen, unternommen werden. Trakls bewegt sich in vagen, ungefähren Vorstellungen, Gedanken und Gefühlen, deren Ausdruck mit einem Gutteil Beliebigkeit verbunden ist:

Wir wandeln in Verlassenheit
Und sind im Ewigen verloren,
Gleich Opfern, wissend, wozu sie geweiht.

So lautet eine Fassung des ersten Gedichtes des *Gesang zur Nacht* (III, 8); dagegen die letzte Zeile in anderer Fassung (II, 41):

Gleich Opfern unwissend, wozu sie geweiht.

Mit gleicher Vorsicht ist dem Versuch, das Werk des reifen Dichters mit Hilfe der dichterischen Produkte seiner Anfänge zu erläutern, zu begegnen. Wenn hier im Frühwerk von Untergängen und Kriegen gedichtet wird, so kommen nicht Erfahrungen einer mit divinatorischer Kraft begabten oder geschlagenen Seele zu Wort. Diese Dinge sind Phantasieblumen eines Gemüts, in dem sich ein großes Ausdrucksbedürfnis mit gleich großer Weltunerfahrenheit verbindet; dem sich die Wirklichkeit zur Vergegenständlichung seines bewegten aber gestaltlosen Innenlebens noch verweigert und das nun in die Ferne schweift, im Unbekannten, Ungeheuern sich ergeht. Er habe seine ersten Gedichte als „eggs laid by tigers" betrachtet, sagte der britische Lyriker Dylan Thomas. Etwas von solchen Tigereiern haben auch manche der frühen Verse Trakls:

Und meiner Seele dunkler Bronnen
Schuf Bilder ungeheurer Nächte,
Bewegt von namenlosen Gesängen
Und Atemwehen ewiger Mächte. (II, 34)

[2] Wir zitieren nach der sogen. Gesamtausgabe des Otto Müller Verlags Salzburg, und zwar den Band *Dichtungen* (6. Aufl., etwaige Druckfehler verbessern wir meist ohne besondere Angabe) nur durch die Seitenangabe; den Band *Aus goldenem Kelch* (2. Aufl.) durch II, den Nachlaßband durch III vor der Seitenangabe.

U OF I
LIBRARY

Die meisten dieser frühen Gedichte folgen dem jugendstilhaften Programm der Jahrhundertwende. Auch sie wollen „hervorrufen und einflüstern mit hülfe wesentlicher worte", wie die *Blätter für die Kunst* formulieren[3]. Wie gut Trakl selbst diese Terminologie übrigens in diesen Jahren beherrscht, beweist seine Besprechung eines neuromantischen Dramas 1908. *In diesen Versen*, heißt es dort, *ist etwas von der süßen, frauenhaften Überredungskunst, die uns verführt, dem Melos des Wortes zu lauschen und nicht zu achten des Wortes Inhalt und Gewicht; der Mollklang dieser Sprache stimmt die Sinne nachdenklich und erfüllt das Blut mit träumerischer Müdigkeit.* (III, 63f.) Zweifellos entwirft und preist er mit diesen Sätzen das ästhetische Ideal seiner eigenen Gedichte. Deutlich ist Trakls Verlangen, solche wesentlichen, einflüsternden, überredenden Worte zu finden; freilich greift er allzu oft an ihrer Statt Wortklischees. Das zweite Gedicht der *Drei Träume* (II, 34) kennzeichnet auf extreme Weise das Mißverhältnis von Anspruch und Gestaltungskraft. Ungefährheit, Auflösung der Konturen, Forcierung, Flucht in Übertreibungen und Allgemeinvorstellungen zeigen die Unsicherheit des Dichters. Wie er sich in reflektierenden Versen das viel zu weite Gewand eines düster-eingeweihten Weltwissens um die schmalen Schultern hängt, so treibt er hier sein unerfahrenes Gefühl in solche Höhen, daß er mit den ihm zur Verfügung stehenden Sprachmitteln gar nicht mehr nachzukommen vermag. Die Folge ist ein von negativen Umschreibungen und hyperbolischer Attributen überfließender Stil: *Bilder niegeseh'ner Meere ... tragisch phantastischer Länder, Zerfließend ins Blaue, Ungefähre ... blutpurpurne Himmel durchglüht von gigantischen, prasselnden Sonnen ... Gärten ... dampften von ... tödlichen Wonnen ... Bilder ungeheurer Nächte, Bewegt von namenlosen Gesängen ... erinnerungsdunkel ... in unergründlichen Meeren und Nächten ... tiefen Gesängen, ohn' Anfang und Ende.* Das alles in sechzehn Zeilen. Die Seele fühlt sich bewegt und schwingt in ungefähren Worten aus. Und weil sie träumerisch und weltlos ist, weil sie auf keine Wirklichkeit trifft, treibt sie unaufgehalten ins Weite, ins Leere und benennt es Unendlichkeit, Ewigkeit. So verbirgt sich etwa auch die völlige Inhaltslosigkeit des Nietzsches *Trunkenem Lied* nachtönenden Gedichtes *Das tiefe Lied* (II, 53) hinter grenzenlosen Vokabeln.

Was in diesen ersten Gedichten immerhin schon deutlich wird, ist das besondere Temperament des Dichters, sein Hang zum Dunklen, Nächtigen, zum Leiden. Das kommt in der Übernahme gewisser poetischer, ja allgemeinkünstlerischer Tendenzen und Aktualitäten der Zeit unverkennbar zum Ausdruck. Besonders auffallend ist dabei Trakls Beitrag zu jenem Motivbereich, der sich in der *Salome* von Wilde — Strauß am konzentriertesten niederschlug; einem Bereich, in dem sich Schönheit und Sünde, Wollust und Verruchtheit, Brünstigkeit und Tod zusammenfinden, von Schmerzgefühlen begleitet und von exotischen

[3] Zit. nach A. Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit*, 19. Aufl., Lpzg. 1928, S. 631.

Schauern durchwoben. Bereits in den frühen Prosaskizzen deutete sich dieser Motivbereich an, jetzt kehrt er am deutlichsten in dem Sonett *Sabbath* (II, 40) wieder. Unverkennbar ist übrigens, daß bei Trakls Gestaltungen dieses Motivs das Sündenbewußtsein viel schärferen Ausdruck findet, der Schmerz das Lustgefühl viel stärker überwiegt, als bei ähnlichen Gedichten des zeitgenössischen Ästhetizismus.

In der Nähe dieses Bereiches finden sich auch jene Gedichte, in denen es Trakl gelingt, über das mehr oder minder unverbindliche Spiel mit poetischen Stimmungsgesten und Gefühlsstilisierungen hinaus zu gelangen und eine erste Sprache für sein eigenes, wirkliches Seelentum und seine Problematik zu finden. Zwar drängen sich auch hier jene formelhaften, meist tiefpessimistischen Weltverurteilungsphrasen in das Gedicht ein; aber zwischen solchen Sprachteilen tauchen auch bereits kleine Inseln der künftigen Sprachwelt des reifen Trakl auf. Vor allem das Sonett *Grauen* (II, 38) überrascht durch seine Intensität und Eigenart. Nicht zufällig deuten sich hier gewisse seiner späteren expressiven Bildformeln an: das Gehen durch verlassene Zimmer, Tau der aus dem Geäst wie Blut aus der Wunde tropft, die Begegnung mit dem eigenen Ich im Spiegel. Das Bild der Sünde nimmt zugleich genauere, ernstere Umrisse an. An die Stelle der verschwommenen, nur aufs Tönen bedachten Unreife ist das Stadium der Gärung getreten.

In dem Maße, in dem Trakls Verse die prätentiöse, weltumgreifenwollende Geste vermeiden, die Leere von Begriffen ohne Anschauung umgehen, die Stimmung sich verleiblicht, dringt auch Natur, Landschaft in das Gedicht ein. Die wesenlosen Traumgebilde werden verdrängt, nicht ohne daß ihr luftiger Zusammensturz seine schmerzlichen Spuren im Gemüt des Dichter hinterließe. *Ermatten* (II, 67) ist von hoher Signifikanz für diesen Zustand:

Verwesung traumgeschaffner Paradiese
Umweht dies trauervolle, müde Herz

. . . . .

Vom Rausch der Wohlgerüche und der Weine
Blieb dir ein überwach Gefühl der Scham —
Das Gestern in verzerrtem Widerscheine —
Und dich zermalmt des Alltags grauer Gram.

Sobald die wirkliche Welt zum Medium der poetischen Aussage gewonnen wird, verändert sich das Verhältnis des lyrischen Ich zur Welt. Hatte in jenen Gedichten die gegenstandsleere, von Ichgefühlen bewegte Seele sich mit dem All in eins gesetzt, so sprechen die Gedichte nunmehr aus dem gefühlten Abstand und Gegenüber von Ich und Wirklichkeit, Seele und Leben. *An einem Fenster* (II, 61) — schon der Titel deutet Begrenzung, Einschränkung, aber auch Konkretisierung des Gedichtraumes an — gibt dem Gefühl dieses Abstandes romantischen Ausdruck:

Die Stille wächst und der Mittag glüht!
Mein Gott, wie ist die Welt so reich!
Ich träume und träum' und das Leben flieht,

Das Leben da draußen — irgendwo
Mir fern durch ein Meer von Einsamkeit!

Freilich beginnt der junge Dichter erst jetzt zu lernen, aus Landschaft und Gefühl die Einstimmigkeit des Gedichtes zu komponieren. Noch ist das Gefühl vorlaut darauf bedacht, Naturdinge aufzuspüren und zu Vehikeln seiner Räsonnements zu machen. Die erste Fassung der *Drei Teiche in Hellbrunn* (II, 62) offenbart in ihrer melodramatischen Unbeholfenheit, ein wie schroffes Abbrechen und radikales Sich-Versagen jeder deutelnd-poetisierenden Einmischung des Gefühls nötig war, um Trakls Gedicht zu der Stilreinheit und Geschlossenheit emporzuheben, die es später besitzt.

Ein Brief an Buschbeck aus dem Jahre 1909 deutet die Richtung an, in welcher sich Trakls Dichten fortbewegen wird: *Alles ist so anders geworden. Man schaut und schaut — und die geringsten Dinge sind ohne Ende. Und man wird immer ärmer, je reicher man wird.* (III, 20) In dem Paradoxon des letzten Satzes ist die Entwicklung des Trakl-Gedichtes treffend eingefangen. Die weiträumigen aber leeren Wörter und Bilder, die Trakls Anfänge beherrschten, die anspruchliche Daseinsdeutung, die Schnellfertigkeit im Be- und Verurteilen von Welt und Leben, die Neigung zur Wahl des übertreibenden, lautstärksten Ausdrucks, auch jene Spur von Blasiertheit, die man in manchen der frühesten Gedichte spürt, verstummen und verschwinden. Die Welt wird als Rätsel gewußt, aber dieses Wissen wird zum schweigenden Besitz, nicht mehr Vorzugsthema weltschmerzlicher Klagerufe. Der Ausdruck greift nicht mehr weiter als die reale Daseinserfahrung erlaubt. Dadurch verliert der Weltraum des Gedichtes an Weite, wird es „ärmer", an Substanz aber reicher. Trakls Briefstelle variierend darf man sagen: die Unendlichkeit der früheren Gedichte war ohne die geringste Dinglichkeit, jetzt gewinnen die geringsten Dinge eine Daseinsintensität, daß sie „ohne Ende" sind.

II.

In diesem Jahr 1909 entsteht offenbar der Lyriker Trakl, wie ihn die ersten Zyklen der *Dichtungen* vorstellen. Eine Welt scheidet das Gedicht *Farbiger Herbst* (III, 16), datiert vom 2. August 1909, von den Gedichten der *Ersten Sammlung*. Der Dichter hat die Erscheinungswelt als Vokabular zur Aussprache der Seele erworben. Von einer impressionistischen Schaffensperiode sollte man dabei jedoch nicht sprechen. Die offenbare Empfindlichkeit des Dichters für das Tönen, Scheinen und Sich-Bewegen der Erscheinungen ist weit entfernt von impressionistischer Reizsamkeit. Deren Kult der Sensitivität, deren Kunst der sinnlichen Nuancen sind Trakl fremd. Er kennt nicht die Zerlegung eines Vorgangs in seine momentgebundenen, transitorischen sensuellen Qualitäten,

er ist eigentlich nur beiläufig am Schmelz, an der Haut der Dinge interessiert, gar nicht an den Sensationen seiner eigenen Nerven. Ganz selten nur versucht er, z.B. einen sinnlichen Eindruck durch den Hinweis auf anderes Sinnliches zu differenzieren, was zu den selbstverständlichen Stilmitteln des Impressionismus gehört (*Der Schnee knistert fiebernd wie Seide*, Dauthendey[4]). Die Wirklichkeit ist als sinnliche Erscheinung niemals Ziel der Dichtung; sie dient vielmehr als Bild, in dem die „Seele des Lebens" anschaubar wird.

In der Entwicklung dieser Lyrik der beseelten Landschaft bilden sich allmählich eine Reihe von Formeigentümlichkeiten aus, die der reifen Traklschen Dichtung ihr besonderes Gesicht geben. Da ist zunächst die wachsende Tendenz, die unmittelbare Wechselbeziehung von erfahrendem Ich und erfahrener Welt zu verschweigen. Das Gedicht zerlegt sich nicht mehr in das gegen die Welt strömende Gefühl und die gegen das Ich dringende Welt. Aus dem Gegenüber von Ich und Welt wird weitgehend ein Ineinander, wobei die Außenwelt allein noch genannt wird, die seelische Teilnahme an der Welt jedoch vom Ich losgelöst und als Eigenschaft den Dingen zugelegt wird. Zugleich wird immer häufiger das lyrische Ich anonymisiert. Man vgl. *Verfall* (13):

Am Abend ...
Folg ich der Vögel wundervollen Flügen.
.....
Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.

Im *Traum des Bösen* (52) wird die gleiche Erfahrung so ausgedrückt:

Des Vogelfluges wirre Zeichen lesen
Aussätzige, die zur Nacht vielleicht verwesen.

Dort also noch das ausgesprochene Gegenüber von lyrischem Ich und Welt; das zweite Gedicht dagegen kennt kein lyrisches Ich mehr. In *Verfall* trifft ein von Außen anwehender Hauch das Ich und läßt es von Verfall erzittern. Im *Traum des Bösen* legt der Dichter diese seelische Erfahrung dem Menschen als Eigenschaft zu.

Hand in Hand mit dieser Entwicklung geht eine weitere: ebenso wie Seele und Welt im beseelten Objekt ungeschieden enthalten sind, tritt zunehmend an die Stelle des Gegenüber von Vergleich und Vergleichsobjekt deren Ungeschiedenheit. Bildliche und unbildliche Aussage heben sich nicht mehr deutlich voneinander ab. Das bedeutet die Realsetzung des Metaphorischen, so wie das oben genannte Phänomen die Vergegenständlichung der Innerlichkeit bedeutete[5]. Endlich wird durch die Aufhebung oder zumindest Verwischung der Grenzen

[4] Aus dem Prosagedicht *Wintersonne*, Max Dauthendey, *Gesammelte Werke*, München 1925, Bd. IV, S. 40. Bei Trakl findet sich das gleiche Stilmerkmal in *Farbiger Herbst*: *Im Brunnen leuchtet wie grünes Glas / Die Mondessichel in frierenden Lüften* (III, 10).

[5] Vgl. K. L. Schneider, *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadtlers*, Heidelberg 1954, bes. S. 123ff.

zwischen Innerlichkeit und Außenwelt bewirkt, daß die Vorstellungsgebilde der Phantasie ungeschieden auf einer Ebene mit den Realgebilden der Erscheinungswelt auftreten. Der Dichter macht nicht mehr auf ihr Quasi-Sein aufmerksam, nennt sie vielmehr, als handle es sich um Erscheinungen, von den Sinnen aufgenommen wie Baum und Haus.

Diese Gestaltungstendenzen werden zwar noch nicht konsequent verwirklicht, prägen sich aber in den zwischen 1909 und 1912 entstehenden Gedichten immer stärker aus und bereiten jene totale Irrealisierung des Bildraumes der Gedichte vor, die im späteren Werk herrschend wird, wo nämlich der Impressionscharakter der Wirklichkeitsbilder nur noch als durchsichtige Oberflächenschicht gilt, hinter der das eigentliche Wesen und Meinen des Bildes als Teil eines „geistlichen" Raumes ruht.

Wir sagten, Trakl nimmt die Erscheinungswelt in das Gedicht auf in Gestalt von Bildern, an denen die Seele des Lebens anschaubar wird. Die Landschafts-, Stadt- und Dorfszenen zeigen gelegentlich deutliche Züge der besonderen Umwelt des Dichters, ohne daß sie jedoch in ihrem partikulären Sein eigentlich interessierten. Der Motor des lyrischen Ausdrucks ist vielmehr die bildhafte Explikation einer Lebensstimmung. Die Umwelt ist Wuchsgrund des Gedichtes insofern sie die Erfahrungssubstanz bildet, die die Seele in Erregung setzt. Trakls Landschaft ist nicht, wie etwa die Natur im Frühwerk Stefan Georges, Medium zur Verwirklichung eines absoluten Kunstwillens, nicht Arsenal poesiefähiger Dinge (*Erlese küsse sie und flicht den kranz*), sondern Medium zur Aussprache eines Weltgefühls. Der junge Stefan George baut die lyrische Landschaft durch stil- und geschmackbestimmtes Auswählen der um ihn ausgebreiteten Naturdinge. Die im Gedicht erscheinende Welt ist autonom und zugleich, weil dichterische Welt, sinnvoll: denn das Gedicht ist die Sinnwerdung des Seins. Die Wirklichkeit ist ihm nicht Vorwurf, sondern nur Material des Gedichtes, mit dem der Lyriker, wie der Maler mit den Farben, schafft. Die in Trakls Gedicht erscheinende Wirklichkeit ist Ausdruck und Spiegelung unmittelbarer Welterfahrung. Deshalb hängt ihre Struktur auch nicht vom Stilwillen, sondern von der seelischen Problematik des Ich ab: deshalb zerbricht sie in ziellos zerstiebende Bilderspreu, sobald die Seele keine kontinuierliche Folge und Ordnung im Gefüge der Wirklichkeit mehr erfährt.

Die Kürze und Isoliertheit der Einzelbilder, das Mosaikartige, ist das auffälligste Merkmal dieser Lyrik. Der Dichter registriert eine Reihe von Eindrücken, meist ohne sie aufeinander zu beziehen. Nur noch stellenweise erfolgt eine Beziehungssetzung zwischen lyrischem Subjekt und Objekt, häufig wird allein die Tatsache des Bild-Seins und -Erscheinens genannt. Die Eigenart dieser Bilderfolgen, die sich weder zu einem Bildgewebe noch zu einer Kette fügen, wird deutlich, wenn man sie mit den Bilderreihen vergleicht, die sich nicht selten in der Lyrik Hofmannsthals finden, *Vorfrühling* z. B. oder *Vor Tag*. Hier bildet das Nach- oder Nebeneinander der Details und Einzelbilder in der Ver-

knüpfung eine Sinneinheit. Bei Trakl jedoch kommt eine solche Zusammenfassung nur noch selten zustande. Seine Gedichte spiegeln die Situation, die Hofmannsthal in Strophen seiner *Ballade des äußeren Lebens* und im Chandos-Brief geschildert hat[6]. Bild folgt auf Bild, manchmal „schön", manchmal „düster", manchmal „wunderlich"; zuweilen fließend, im Laufe der Zeit jedoch fortschreitend sprunghafter, zersplitterter, Zeile für Zeile immer neue, kurzatmige Momentbilder nennend[7]. Die Wirklichkeit zerfällt; zugleich auch verundeutlicht sie sich. Vorgänge „scheinen" stattzufinden, Dinge haben „vielleicht" jene Beschaffenheit. Die Realität der Phänomene wird unsicher: sie haben „vielleicht" Existenz, es ist „als ob" sie seien. Ebenso können sie ihren konkreten Inhalt verlieren. Sie erscheinen dann nur als unartikuliertes Etwas. Eine Zeile wie

Man sieht Konturen noch von anderen Dingen

wird noch motiviert durch den Titel des Gedichtes *Im Mondschein* (II, 141). Daneben finden sich aber auch

In Gärten Durcheinander und Bewegung
. . . .
Gebilde gaukeln auf aus Wassergräben (59).

Zur Verundeutlichung des Wirklichkeitsbildes gehört überhaupt die Vorliebe Trakls für Dämmerungs- und Nachtszenen. — Der gegenteilige Vorgang, eine scheinbar sinn- und funktionslose, pedantisch anmutende, genaue Registrierung banaler Fakten, weist daraufhin, daß sich in der Welt dieser Gedichte keine Ordnung, daher auch keine Rangordnung der Dinge und Vorgänge darstellt. Man vgl. *Winkel am Wald* (33):

Angelen gibt der blonde Lehrer das Geleite.
. . . . .
Das Tor blieb heut verschlossen. Den Schlüssel hat der Küster.

Oder die Zeile aus dem *Psalm* (63):

Es ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.[8])

[6] Vgl. W. Höllerer, *Georg Trakl, Trübsinn.* In: *Die deutsche Lyrik*, hsg. v. B. v. Wiese, Bd. II, S. 409ff.

[7] In E. Lachmanns Traklinterpretationen (vor allem: *Kreuz und Abend*, Salzburg 1954) wird gerade das vorausgesetzt, was nicht in Trakls Gedicht ist, nämlich ein Finalnexus, der von Bild zu Bild führte und die einzelnen Bilder zu einer lückenlosen Szenerie verbände. Lachmann füllt die zwischen den Bildern klaffenden Lücken auf und ergänzt willkürlich Fragmentarisches, als habe der Dichter seine Gedichte in einer Art stenographischer lyrischer Technik geschrieben, bei der gewisse gedachte Dinge einfach ausgelassen werden und vom Leser hinzuzudenken sind.

[8] Es wäre möglich, daß in dieser Zeile ein besonderes Stilelement modernen Lyrik vorliegt: die Nennung von Dingen aus der privaten Welt des Dichters, die dem Leser unbekannt sind und dadurch unverständlich werden. Vgl. Lachmanns Hinweis, daß mit der *Helian*-Stelle *. . . ruft der tote Soldat zum Gebet* (88) auf ein Grabdenkmal im Peterskirchhof in Salzburg angespielt wird. So mag Trakl von irgendeinem mit Milch getünchten Raum gehört haben. — Es

Dieses widersprüchliche Nebeneinander von Entstaltung und Anonymisierung der Dinge einerseits, pedantisch genauer Nennung banaler Fakten andererseits, ist ein Stilmerkmal, das Trakls Gedichte dieser Schaffensstufe mit der Lyrik vieler seiner Zeitgenossen gemeinsam haben. Man vgl. Gedichte von Jakob van Hoddis, Alfred Lichtenstein, Georg Heym u. a., wo der Sinn der Verse in der unterschiedslosen Aufzählung scheinbar beliebiger Dinge und Vorgänge liegt; zur Anonymisierung der Dinge z. B. Benn. Im Dadaismus gelangen beide Tendenzen zu ihren Gipfelmöglichkeiten und das „gegenstandsfreie" Gedicht findet sich neben dem Gedicht, das den Charakter eines Welttrödelmarktes annimmt.

In wachsendem Maße scheint Trakl der Bildraum der empirischen Wirklichkeit nicht mehr zu genügen. Wir sehen, wie die reale Bildfläche porös wird, sich öffnet und in ihren Rissen und Lücken „Geisterhaftes" auftaucht. Es sind Geburten seelischer Schauer, des Grauens, auch heiter-frommer Gefühle; sie hängen als Düfte in der Luft, umweben als Hauch die Dinge, verkörpern sich zu Gesichtern, zu gespenstischen Gestalten. Vor allem sind es Tote, die plötzlich zwischen Lebendigem erscheinen. Man darf ihre Bedeutung nicht mit der jener toten Figuren in den späteren Gedichten verwechseln. Sie gehören in den Bereich der Verfallsthematik, sind Stimmungsgespenster, nicht Symbole für bestimmte Formen menschlicher Existenz.

Das Wirklichkeitsbild, das in den Gedichten dieser Gestaltungsstufe sich zeigt, unterliegt einer deutlichen Entwicklung. Am Anfang stehen noch Gedichte, in denen die Dinge in einer heiteren Zuständlichkeit und Ordnung überrascht zu sein, sich williger in eine catena aurea zu fügen scheinen. Eine warmgoldene Welt leuchtet auf, von Tönen durchzogen und von leiser Schwermut umdämmert, alten Reichtum in müden Händen haltend, hie und da von vorbeihuschenden Gespenstern erschreckt. Man spürt jene spezifisch österreichische Sensibilität für todesreifes und untergangswilliges Leben und die trauervolle Innigkeit, mit der das zum Sterben sich Neigende noch einmal umarmt wird. Das Leben erscheint als weitgeöffnete Totenkammer, aber *schön bemalt vom Sonnenschein* (40). Dann verdüstern sich allmählich die Stadt- und Dorfszenen. Immer stärker treten schreckende Phänomene in den Vordergrund. Das goldene Sterben weicht schwarzer Verwesung, Seuchen, Hunger, Elend, Schmutz, Gestank hängen sich an die Dinge, Ratten, Fliegenschwärme und Krähen bevölkern die Szene. Die im Herbst 1912 entstehenden Gedichte, in denen kurze Zeit vor dem *Helian* eine poetische Entwicklungsstufe Trakls Krise und Abschluß findet, zeigen eine nochmals gewandelte, spukhafte Welt, von irrsinnig sich bewegenden Wesen sinnlos durchfahren, in der *Weltunglück geistert* (68). Die Bilder empirischer Wirklichkeit werden dabei immer entschiedener zurückgedrängt. Während in

liegt nahe, auf ähnliche Tendenzen in der zeitgenössischen Malerei hinzuweisen. Die Entsprechung zur Hereinnahme konkreter Gegebenheiten aus dem privaten Dasein des Dichters in das Gedicht wären in der Malerei gewisse Neigungen der „konkreten" Kunst—vgl. Werner Hofmann, *Über den Begriff der „konkreten" Kunst*, DVjs. 29/1955, S. 57—75.

den frühen Gedichten dieser Schaffensperiode das lyrische Ich häufig das einzig menschliche Wesen innerhalb der Landschaft war[9], bevölkert sich jetzt der Raum des Gedichtes mit Figuren. Dabei dämonisiert sich zugleich mit der Verfinsterung der Wirklichkeitsbilder dieses erscheinende menschliche Dasein. Die *Drei Blicke in einen Opal* (72 ff.) stehen am End- und Gipfelpunkt dieser Entwicklung. Schon der Titel weist darauf hin, daß die in ihnen erscheinende Welt eher Visions- als Impressionscharakter hat. Die Sprache sucht nach rauhen konsonantischen Wirkungen, nach grellen vokalischen Dissonanzen:

In blauem Schleim und Schleiern tanzt des Greisen Frau,
Das schmutzstarrende Haar erfüllt von schwarzen Tränen.

Den Rhythmus bestimmt ein kurzatmiges Stakkato, harte Fügungen sind bevorzugt, das bisher ungewöhnliche Enjambement findet sich sechsmal. Das metrische Schema, sechshebige Verse wie in *Trompeten* (70), greift ein bereits früher (32, 33) verwendetes Maß auf, scheint aber nur noch mit Mühe der nach Formsprengung tendierenden Spannung widerstehen zu können. Das jambische Grundmaß wird vielfach durchbrochen oder gewaltsam der widerstrebenden Sprache aufgezwungen. Fast idyllisch mutet die weiche Melancholie früherer Gedichte gegenüber diesen Wahnsinns- und Fieberschauern an.

Das Verhältnis von Seele und Wirklichkeit ändert sich im Zusammenhang mit der erwähnten Verdüsterung des Wirklichkeitsbildes. Am Anfang steht noch die Neigung und Kraft der Seele, in Einklang mit den Dingen der Umwelt zu gelangen. Das innige Gefühl einer Art Schicksalsgemeinschaft alles Geschaffenen, einer Verschwisterung von Mensch, Pflanze und Tier wird laut — gelegentlich erinnert das an das romantische Bewußtsein des „tout est sensible", man denkt an Nervals *Vers dorés*:

Et comme un oeil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres!

Die Dinge korrespondieren mit der Seele:

Aus Gezweigen winkt ein sanfter Geist (26)

Und leise rührt dich an ein alter Stein (26)

Aus Apfelzweigen fällt ein Weiheklang (28)

Mit friedlicher Gebärde winkt das Grün (28)

Ein Lächeln zittert im Sonnenschein,
Indes ich langsam weiterschreite;
Unendliche Liebe gibt das Geleite.
Leise ergrünt das harte Gestein. (II, 120)

[9] Vgl. *Verfall* (13), *Melancholie des Abends* (24), auch die Gedichte II, 120 ff.

In gleicher Weise nimmt die Seele teil an der Krankheit, der schmerzlichen Todesumfangenheit, Todesschwangerschaft alles Lebendigen. Sie wird betroffen vom Anhauch des Leidens, der Verwesung. Mit-Leid ist ihre Antwort, so lange sie noch Kraft zur Antwort findet und nicht verstummt vor dem Einfall einer fremd und gespenstisch werdenden Wirklichkeit. Die wehmütig herbe Verklärung des Daseinsleides aller Kreatur gelangt zu ihrem vollkommensten Ausdruck in der Dichtung *Die junge Magd* — einer der reinsten Dichtungen der expressionistischen Bewegung überhaupt, die alle Sympathiegesänge Werfels weit hinter sich läßt. Mit der wachsenden Zersplitterung und Chaotisierung der Wirklichkeitsbilder geht Hand in Hand das zunehmende Unvermögen, zum Einklang von Seele und Welt zu gelangen. Die sympathetische Erfahrung der Dinge und Wesen weicht einem Zustand, in dem die Seele schutzlos dem Andrang einer schreckenden Wirklichkeit preisgegeben ist. Das — meist anonyme — lyrische Subjekt wird zwischen den Bildstücken oder, häufiger, am Ende des Gedichtes sichtbar, ohne Beziehungssetzung zur vorausgegangenen Wirklichkeitsspreu, nicht in zwingender Gebärde, ohne gegengewichtigen Geltungsanspruch gegenüber der zerfallenden Welt, vielmehr in stiller, einsamer Dulderhaltung die Seinserfahrung als Leidenserfahrung hinnehmend. Dieses demütige Erdulden der Bedingungen des Daseins — Schmerz und Tod vor allem — ist die dem Lebendigen angemessene Haltung. In ergebener Einwilligung und *Geduldig schweigt das harte Leben in den Hütten* (32). *Schmerzlich gut und wahrhaft* (26) wird es genannt. Auf dieser frühen Stufe gelangt der Dichter mehrmals zu dieser Anerkennung des Gut-Seins des Lebens. So sagt der Landmann, mit einer an das erste Kapitel der Genesis erinnernden Formel, in dem Augenblick, wo die Abendglocken *zum Ende frohen Mut* geben: *Es ist gut* (34); und ebenso der Dichter am Ende des Tages:

Da fühlst du: es ist gut! in schmerzlichem Ermatten. (32)[10]

Später gewinnt diese Einwilligungs- und Ergebungsgeste eine noch stillere, noch mehr zurückhaltende Form, die in dem Gedicht *In ein altes Stammbuch* zentrales Motiv und am reinsten ausgedrückt wird.

Die Gedichte der beseelten Landschaft bringen eine vom Gefühl erfahrene, nicht eine vom Geist gedeutete Welt zur Erscheinung. Das Ich reagiert auf den Einfall von Wirklichkeit gefühlshaft, leidend, passiv. Es empfindet, es begreift nicht; es erleidet sein Dasein und verlautet seine Seelenzustände, versucht aber noch nicht, das Erfahrene einem Weltentwurf begreifend unterzuordnen. Über den Vorgang und die Zuständlichkeit, die unmittelbar erfahren, gefühlt werden, geht das Gedicht nicht hinaus. Nur ganz selten deuten sich Versuche an, das Gesicht in Einsicht, das Geschaute zur Anschauung zu verwandeln, von der Seinserfahrung zur Erkenntnis schicksalhafter Zusammenhänge zu kommen.

[10] Vgl. *Bescheidenen ist ihre Stätte wohl bereitet* (33); allerdings fühlt sich der Dichter aus dem Kreis dieser Bescheidenen wohl ausgeschlossen.

Die Wirklichkeit fügt sich noch nicht in ein religiös gegründetes Weltbild ein, sondern ist Verdichtung unmittelbarer Welt-Aufnahme. Die im späteren Werk bedeutsamen Kategorien Gut und Böse, Gerecht und Sündig sind noch relativ ohne Belang. Hier verlautet sich die Erfahrung einer Welt, zu deren Eigenschaften wohl das Gut- und das Böse-Sein gehört, die jedoch noch nicht sich wesentlich zwischen den Polen Böse-Gut, Gerecht-Sündig ausspannt. Unter den Erfahrungen der Seele stehen eher im Vordergrund Schrecken, Schmerz und Wirrnis gegenüber Frieden, Heiterkeit und Schönheit. Deutlich zeigt das ein Blick auf die von Trakl bevorzugten stimmungsbezeichnenden Adjektive: süß, schön, sanft, leise, heiter; trüb, wirr, traurig, trauervoll, leer; später besonders noch geisterhaft, grauenvoll, gräßlich, fremd. Sie treten zu den Erscheinungen und verleihen ihnen eine Stimmungsqualität positiven oder negativen Charakters. Zugleich wird den sinnlichen Eigenschaften der Erscheinungen positiver oder negativer Stimmungswert zugelegt. Zwischen Schweigen und Lärm, Duft und Gestank, Reinheit und Schmutz spannt sich jeweils der Stimmungsbogen. Vor allem sind es die Formen der Bewegung, auf die das Gefühl mit fast seismographischer Empfindlichkeit reagiert[11]. Rasche Bewegung verbindet sich fast immer mit dem Gefühl des Drohenden, Angsterregenden — typisch das Gedicht *Dämmerung* (67). Trakl besitzt ein fast unerschöpfliches Vokabular zur Bezeichnung solcher Bewegungen: hasten, schwirren, schießen, flattern, flimmern, huschen, stürzen, schwanken, brausen usw. Einen anderen Bereich machen die Bewegungen eines unsteten, „wirren" Hin und Her aus, sowie die in ihrem Stimmungswert damit verwandten Kreisbewegungen. Die Vorstellung von Kreisbewegungen verbindet sich für den Dichter vor allem mit dem Gefühl des Sinnlos-Gespenstischen. Besonders auffällig sind: das Sich-Drehen von Dingen und Menschen (*Und vor Satans Flüchen drehen | Jene sich im Kreis*, 51, vgl. 27, 54, 68); das Kreisen und Umkreisen (*Ein Fieberhauch um einen Weiler kreist*, 26, vgl. 14, 27, 38, 45, 69); schließlich der Reigen und der Tanz (vgl. 13, 18, 50, 70, 72). Diesen negativen Bewegungsformen stehen eine Reihe anderer gegenüber von positivem Stimmungswert: so die bewegungslose Ruhehaltung überhaupt, die gemessene Geste und die gleichmäßig stete Fortbewegung auf bestimmten Wegen. Diese Motive, aus denen später feste Bildformeln werden, als welche sie nicht mehr Stimmungssymbole sondern Elemente einer existentiellen Zeichenschrift sind, sind die eigentlichen Keimzellen der lyrischen Welt des späten Trakl. Als Beispiele seien genannt: das Neigen des Hauptes; das Ruhen und Schauen; das einsame Gehen, Gleiten, Wandern, am Wald oder am Fluß entlang u. a. Sie haben im Gedicht den Charakter schützender Gebärden wider die „Angstgespenster", die aus den Dingen drohen; in ihnen sammelt sich die Seele angesichts des wirrenden Spuks der Erscheinungen und versucht sich ihres eigenen Daseins und Wesens zu versichern.

[11] Vgl. Th. Spoerri, *Georg Trakl*, Bern 1954, bes. S. 76f. und den Hinweis auf den bereits bei dem Kind sich äußernden Haß gegen sich schnell Bewegendes S. 23.

III.

Die neue metrische Gestalt der meisten Gedichte, die seit Anfang 1913 im *Brenner* erscheinen, die Aufgabe des Reimes und eines festen strophischen Schemas zugunsten reimloser Langzeilen und des vers libre, sind die auffälligsten Zeichen entscheidender Wandlungen des Traklschen Gedichtes.

Das strukturbestimmende Zentrum der bisher in Rede stehenden Gedichte war das Verhältnis des lyrischen Subjekts zu einer zuständlich erfahrenen, gegenwärtigen Wirklichkeit. Außenwelt und Seele, die Eindrücke der Sinne und die Regungen der Seele korrespondierten, einstimmend oder disharmonierend trat eine phänomenale Welt in Beziehung zur Innerlichkeit. Dann drängte sich mit den Gedichten im Umkreis der *Drei Blicke in einen Opal* eine Gestaltungstendenz in den Vordergrund, zu deren Merkmalen gehörte, daß eine landschaftliche oder überhaupt gegenständliche Wirklichkeit die beherrschende Stellung im Raum des Gedichtes verlor und an ihre Stelle sich die rein expressiv-visionären Figuren eines gespenstischen, halb menschlichen, halb dämonischen Lebens drängten.

In den Gedichten dieser neuen Schaffensstufe fällt sofort auf, in wie starkem Maße ein lyrisches Subjekt — gelegentlich sogar als Ich genannt — in den Gedichten wieder hervortritt. Ebenso auffallend ist die ins Gedicht einkehrende Beruhigung, das neue Hervortreten landschaftlicher und gegenständlicher Bilder und das Verschwinden jenes Hexenreigens spukhafter Gestalten.

Was sich hier vollzieht ist keine Rückkehr der poetischen Welt einer früheren Stufe. Die Aussage des Dichters greift jetzt über die gegenwärtig-zuständlich erfahrene Wirklichkeit hinaus und entwirft Bilder eines Raumes, der nicht mehr rein umweltlichen Charakter hat, sondern als Schicksalslandschaft gilt, in welcher sich menschliches Dasein als Inderweltsein anschaubar macht. Diese Wandlung beginnt in den Langzeilen des *Psalm*, wo mit der Formel *Es ist ein . . .* die Bilder einer konkreten Wirklichkeit zusammen mit Traumbildern und Visionen sich zu einer Art Topographie des menschlichen Daseins vereinigen und die Umrisse und Inhalte einer irdischen „Leidstadt" andeuten. Auch das lyrische Subjekt ändert sein Wesen und seine Funktion. Bisher war es Erlebnisträger, Organ der Wirklichkeitserfahrung und -aufnahme. Nun, da das Gedicht nicht mehr das unmittelbare Gespräch zwischen Seele und Umwelt vergegenwärtigt, wird das lyrische Subjekt zu einer repräsentativen Vollzugsfigur, in deren Bewegungen, Begegnungen und Anschauen die Schicksalslinien der menschlichen Existenz aufleuchten. *De Profundis* ist für diese Entwicklung von gleicher Bedeutung wie *Psalm* für die zuvor genannte.

Am deutlichsten läßt sich die Spiritualisierung der im Gedicht sich darstellenden Welt an der Veränderung der Zeitgestaltung verfolgen. Verschiedene Zeitschichten treten innerhalb des Gedichtes zusammen und verflechten sich auf manchmal höchst komplizierte Weise. (Eine Ausnahme machen jene Gedichte, die umfangmäßig über eine Strophe nicht hinausgehen. Sie stellen

Momentbilder vor, bei denen keine Verschiebung der zeitlichen Perspektive stattfindet, z.B. *Im Park*, *Nacht*, *Landschaft*). Das frühere Gedicht war, da es eine vorgängige Wirklichkeitserfahrung ausdrückte, durch eine mehr oder weniger deutlich durchscheinende, einheitliche Raumperspektive zusammengehalten und besaß damit auch eine ungefähre Einheit der Zeit. Als Beispiel vergleiche man *Abendmuse*. Im jetzigen Gedicht tritt an die Stelle der Vergegenwärtigung einer vorgängigen Wirklichkeitserfahrung die Evokation von Denk-, Traum-, Erinnerungs- und Gegenwartsbildern, mittels derer der Dichter versucht, das Dasein als schicksalhaften Zusammenhang zu begreifen und auszubreiten. *Vergessenes sinnend* (107, vgl. 97, 104, 110, 112, 113), *Vergangenes erinnernd* (vgl. 102, 134) schweift seine Phantasie von einem Gedächtnisbild zum andern oder schafft sich träumend Gestalten einer legendären Welt. In manchen Gedichten stellt jede einzelne Strophe eine zeitlich, oft auch räumlich in sich geschlossene und isolierte Einheit dar. So der Beginn des *Helian*: 1. Strophe: *in der Sonne . . . des Sommers* (Zeitangabe), *Wandern an Mauern hin* (Ortsangabe); 2. Strophe: *Abends auf der Terasse*; 3. Strophe: *Nachts auf dunklem Plan*; 4. Strophe: *Herbstabend, an Mauern hin*. Das kleine *Abendlied* (83) zeigt in formaler Vollendung den neuen Gestaltungswillen. Es ist eine komplizierte Komposition aus Erinnerung, Gegenwart, Traum, gedichteter Welt und gedichteter Dichtung, die Einzelstrophe ein fragiles Gebilde aus Reflexion, symbolischer Gesten- und Gebärdensprache und Wahrnehmungsbildern. Von der Schlußstrophe aus muß das Gedicht gedeutet werden: dunkler Wohllaut sucht die Seele heim, der dichterische Moment setzt ein. Zugleich erscheint die *Weiße*, wir dürfen sagen: die Schwester, in der *herbstlichen Landschaft* des *Freundes*. Diese herbstliche Landschaft ist bereits der im Wohllaut, im Gesang der Seele entstehende Raum der Dichtung; und in diesem Raum bewegen sich nun Freund und Weiße. Die herbstliche Landschaft ist als dichterischer Raum zeitlich schrankenlos; deshalb können sie in ihr die Kindheit erinnern, sich als Erstorbene erfahren, die Stadt unter *Frühlingsgewölk* (wie deutlich macht das den irrealen Charakter der *herbstlichen* Landschaft!) und in ihr die verschwiegene Anwesenheit der *edleren Zeiten* der Mönche sehen, ja sich selbst auf dunklen Pfaden begegnen. Mit der behutsamen Andeutung der Liebe zwischen dem „Freund" und der „Weißen" (ein in der Gegenwart fortdauerndes Moment!), mit dem Aufschlagen der runden Augen[12] der Geliebten geht die Sprache vom Präsenz in das Imperfekt über, schlägt auch der dichterische Traum die Augen auf und erkennt die Vergangenheit des Erinnerten, zugleich aber auch die vergegenwärtigende Kraft des Gesanges. Darum steht die von uns der Strukturanalyse vorausgestellte Schlußstrophe hier:

[12] Die *runden Augen* drücken nicht Erstaunen aus, wie Lachmann sagt (a.a.O. S. 91, S. 116), sie deuten vielmehr *gerechtes Anschaun* (86) durch den Reinen, Wahrhaften an. Die Liebenden haben runde Augen (101), das Kind und der Frühverstorbene (135), die *Besänftigten* (86), Elis (98).

Dieses ist lange her.

Doch wenn dunkler Wohllaut die Seele heimsucht,
Erscheinst du Weiße in des Freundes herbstlicher Landschaft.

Ähnlich breiten sich solche Traum- und Erinnerungsbilder in *Kindheit* (104) aus. Der Dichter erinnert den Daseinsraum der Kindheit und ruft in sich Bilder herauf, in welchen die „Seele der Kindheit" sich offenbart. Die erste Zeile setzt dem Gedicht gewissermaßen das Thema — die Veranschaulichung eines Seinszustandes im Bilde der Landschaft:

Voll Früchten der Holunder; ruhig wohnte die Kindheit
In blauer Höhle.

Die Grenzen zwischen Erinnerungsbildern und Gegenwartsaussagen verschwimmen bis zur Unmerklichkeit. Manche Verse bewegen sich in einem Zwischenzustand zwischen Traum und Wachen, in ihnen taucht ein Träumer aus seinem Traum auf, wie ein Taucher aus dem Wasser: er schwimmt noch in ihm, aber sieht ihn zugleich schon unter sich. Man könnte auch von verschieden tiefen Traumschichten sprechen. So gehören Amselklage, Hirt, das Wild am Waldsaum, die Glocken und Weiler in das objektivierte Traumbild Kindheit. In der Strophe *Frömmer kennst du den Sinn der dunklen Jahre* spricht jedoch der Dichter schon aus dem Abstand seines Erwachsenseins über die Kindheit und in der Schlußstrophe gänzlich aus seiner Gegenwart heraus:

Leise klirrt ein offenes Fenster; zu Tränen
Rührt der Anblick des verfallenen Friedhofs am Hügel,
Erinnerung an erzählte Legenden; doch manchmal erhellt sich die Seele,
Wenn sie frohe Menschen denkt, dunkelgoldene Frühlingstage.

Das Klirren des Fensters bezeichnet den Moment des Erwachens aus der Erinnerungswelt. Die folgenden Zeilen werden aus der wachen Gegenwart gesprochen. Der Blick auf den Friedhof läßt noch einmal Erinnerung entstehen — im Bewußtsein, nicht als Traum! — an die in der Kindheit gehörten Legenden (vgl. den Friedhof als Ort in der Kindheitslandschaft in *Sebastian im Traum* [105]) und rührt zu Tränen. Doch bewahrt das Gedenken der Frühlingstage — sie korrespondieren mit dem Seelenraum Kindheit — die vom Gegenwartsbewußtsein gefährdete Helle des Sinnes. — Auch hier treffen wir wieder auf das Phänomen, das uns im *Abendlied* auffiel: dem Erwachen wird, gleichfalls mit einem „doch" eingeleitet, die Möglichkeit der dichterischen Vergegenwärtigung des Vergangenen entgegengestellt. Der dichterischen Vergegenwärtigung, sagen wir; denn das Gedicht selbst ist nichts anderes als das Denken dunkelgoldener Frühlingstage, nämlich der Kindheit; so wie das *Abendlied* nichts anderes ist als die Erscheinung der Schwester in der herbstlichen Landschaft des Gedichts. Wie im *Abendlied* spricht also auch in *Kindheit* die Schlußzeile eigentlich die Voraussetzung des Gedichtes aus. Ähnliches liegt vor im *Helian*

(86), wo die Schlußzeile des ersten Gedichtes Definition und somit Voraussetzung des Gedichtes gibt: *Doch die Seele erfreut gerechtes Anschaun*; sowie in *An einen Frühverstorbenen* (135f.), wo die Schlußstrophe abermals die Gegenwart als den Ausgangspunkt für die im Gedicht erinnerte Vergangenheit nennt:

In einsamer Kammer
Lädst du öfter den Toten zu Gast . . .[13]

Im Umkreis dieser Gedichte taucht erstmals ein Wort auf, mit dem der Dichter das Wesen dieser Verse, sie abhebend von den grellen Tönen der voraufgegangenen Schaffensstufe, bezeichnet. Er spricht vom *Wohllaut* des Gesanges und setzt das Wort in Verbindung mit Saitenspiel, *weichem Wahnsinn* (55), Dämmerung und Nacht. Aus diesem Umkreis also wird das neue Gedicht geboren. Es ist nicht mehr — mit Notwendigkeit disharmonische — Niederschrift der Erfahrung einer chaotischen, gegenwärtigen Wirklichkeit (obzwar auch dieser Gedichttypus noch wiederkehrt). Es entsteht jetzt aus der Entrückung, der Distanz, der *Abgeschiedenheit*. Der sinnende, träumende, sich erinnernde Dichter verlautet sich. *Sanfte Umnachtung* (90) hält ihn geschieden von der gegenwärtigen Erfahrungswelt. Der Rausch hilft ihm dabei zum Eingang in eine jenseitige, reine Bilderwelt:

Dem einsam Sinnenden löst weißer Mohn die Glieder,
Daß er Gerechtes schaut und Gottes tiefe Freude. (II, 135)

Auf der vorausgegangenen Schaffensstufe war das Gedicht Ausdruck vorgängiger Wirklichkeitserfahrung; jetzt wird ihm ein Daseinsentwurf zugrunde gelegt. Dort verlautete, jetzt deutet der Dichter auch Schmerz und Angst oder Ruhe des menschlichen Daseins. Dort wurde ein gegenwärtig gefühlter Seelenzustand ausgesprochen; jetzt läßt Trakl die Seele als Kampfplatz metaphysischer Kräfte erscheinen. Die früheren Gedichte kannten noch keine strukturell wirksame Vergangenheitsdimension. Das gegenwärtig erfahrene Leben hatte nur — durch seine Eigenart als verfallendes, sterbendes Leben — eine Beziehung in die Zukunft. Jetzt im *Helian*-Umkreis beginnt der Dichter dieses so erfahrene Leben in der Gegenwart-Zeit zu lokalisieren und ihm ein früher wirklich gewesenes Dasein entgegen zu stellen, das von anderer Struktur und Wesen war. Ebenso kannten die früheren Gedichte bezüglich des Verhältnisses von Seele und Welt nur die jetzt im Moment des Gesanges im Ich und für das Ich aktuelle Verlorenheit, Sinnleere, Melancholie, den Dingzerfall und die Wirklichkeitschaotik einerseits, die mitleidende, innige, manchmal sogar heitere Einstimmung von Welt und Seele andererseits. Jetzt fügen sich diese seelischen Erfahrungen in einen Schicksalszusammenhang ein und erhalten zugleich moralisch-religiöse Bedeutung. Zum Leid tritt das Wissen um den Ursprung des Leidens aus der Sünde, die

[13] Vgl. Cl. Heselhaus, *Die Elis-Gedichte von Georg Trakl*, DVjs. 28/1954, bes. S. 393, zur verwandten Struktur des *Elis*-Gedichtes.

Heiterkeit des Gemüts wird als Zustand der Unschuld gedeutet. Was vorher als faktische Eigenschaft oder Zustand genannt wurde, wird einbezogen in einen religiös-mythologisch verstandenen Schicksalsablauf und in seiner „Geschichte" und Herkunft erkannt. So wurden Tod und Verwesung bisher schlechthin als Attribute des Daseins erfahren und werden jetzt zu Stigmata der Zeit, zu eschatologischen Merkmalen, zur *Kost der Schuldbeladenen* (162); so stand der *Aussatz* früher als Zeichen der allgemeinen Krankheit des Lebendigen zum Tod und wird nunmehr verstanden als das sinnliche Scheinen der Sünde: *Silbern schimmern die bösen Blumen des Blutes an jenes Schläfe*, heißt es vom Aussätzigen (162). Aussatz ist nun das Zeichen der aktuellen Wirksamkeit der Sünde. Mit ihrem Schwinden schwindet auch er. So kann, nachdem Helians Seele sich *im rosigen Spiegel* beschaute, der *Aussatz von seiner Stirne sinken* (90).

Jetzt nehmen die zum Ausdruck gelangenden Stimmungen und Gefühle weitgehend den Charakter sozusagen christlicher Grundbefindlichkeiten an, fügen sich die kontrastierenden Wirklichkeitsbilder in eine religiös gegründete Daseinsordnung. Zwischen den Polen der Sünde und der Reinheit, des Bösen und des Gerechten, der Verfluchung und der Erlösung erscheint das Dasein des Menschen, breitet sich sogar die Landschaft aus: dort der reine Raum der Natur, hier der verworfene Wohnsitz der Menschen, die Stadt. Das Schicksal der Menschheit wird entworfen als Weg aus der heilen Gott- und Naturgeborgenheit der „Frühe" in die schuldvolle Gefallenheit der gegenwärtigen „Späte", die dem Untergang unmittelbar vorausgeht. Die Frühe wird als Idealzeit in einer unbestimmten Vergangenheit lokalisiert: *Hirten gingen wir einst* . . . (139), *O, wie lange bist, Elis, du verstorben* (97). Sie erscheint überhaupt mehr räumlich als zeitlich präzisiert: als Südseeinsel, als der *legendäre* Wald (178, 113), als die menschenferne Natur überhaupt. Traum-, Sehnsuchts-, Erinnerungsgestalten verkörpern den reinen menschlichen Bewohner dieser „Frühe": Elis, Hauser, der Frühverstorbene, daneben, nicht individualisiert, Hirten, Schiffer, Fischer, Landleute. Diese Figuren unterscheiden sich wesensmäßig von den lyrischen Gestalten der früheren Gedichte. Jene, z.B. die Junge Magd, waren Symbole menschlicher Daseinswirklichkeit; diese sind Modelle menschlicher Existenzmöglichkeiten — soweit sie nicht wie Sebastian, Helian poetische Verkörperungen des Dichters selbst sind. Der gleiche Unterschied wie zwischen der Jungen Magd und Elis besteht auf anderer Ebene zwischen den Bauern der früheren und den Hirten, Landleuten usw. der späteren Gedichte. Die Angehörigen des verwesenden Geschlechts der „Späte" werden nur als Kollektiv gezeigt; d.h. sie individualisieren sich in gewissem Sinn in der Gestalt des dichterischen Ich, da dieses grundsätzlich ihr Schicksal teilt. Wo dieses Ich ins Zentrum des Gedichtes tritt, wird die Erscheinungsform seines Bildes bedingt durch die jeweilige Fragestellung. Dort wo der Dichter nach dem Verständnis seiner poetischen und existentiellen Funktion als Bürger der „wahnsinnigen" und „verfluchten" Spätwelt trachtet, entwirft er sich in den Gestalten des Einsamen, des Fremdlings,

des Abgeschiedenen; zeigt seine Gemeinschaft mit den Verstorbenen als denen, die keinen Teil mehr haben an der Unreinheit der Gegenwartswirklichkeit; nennt die Daseinsgebote, unter denen er lebt, und bestimmt seine Haltung im Zeichen der *dunklen Geduld* (170). Dagegen erscheint das dichterische Ich in den — besonders in den Prosagedichten unverhüllt autobiographisch wirkenden — Selbstdarstellungen als zerrissen im Kampf von Sünde und Reinheit: in Leid und Traurigkeit, aber Unschuld seiner Kindheit; als Knabe, in dem die Sünde aufbricht wie eine nie mehr ganz verheilende Wunde; als Verfluchter oder Getrösteter, Rasender oder Ruhender; im Wahnsinn der Sünde vom *Geist des Bösen* besessen, oder in dem sanften Wahnsinn, aus dem der Wohllaut des Gedichtes hervorgeht; mit dem Aussatz auf der Stirn, oder mit dem reinen Antlitz, von dem die Maske des Bösen abgefallen ist; auf den *dornigen* Pfaden der Schuld oder den reinen Pfaden, über denen die *sanfte Stille des grünen Gezweigs* hängt (163).

Nur beiläufig sei hier das Problem der Christlichkeit von Trakls Dichtung erwähnt. Zwischen unbedingter Leugnung — so in Heideggers Trakl-Exegese, in welcher der „christliche" Trakl auf den Kopf gestellt erscheint — und der Bemühung, Trakls Gedichte als eine Art geheimnisvoller lyrischer Explikation der Glaubenswahrheiten des Christentums festzulegen, bewegen sich die Stimmen. Das gültige Urteil scheint uns die Formulierung Killys zu geben, die von Trakls „Anthropologie" sagt, sie sei nicht christlich, habe aber christlichen Grund[15]. Das heißt wohl mit anderen Worten: faßt man Trakls Dichtung als religiös relevante Äußerung, so muß man sie als häretisch bezeichnen. Daß nun der subjektivistische Dichter in seinem Werk seiner Natur nach zur Häresie neigt, ist wohl eines der Wesensmerkmale moderner, subjektivistischer Dichtung überhaupt. Das trifft schon auf Novalis' *Hymnen an die Nacht* zu[15], wieviel mehr für die Dichtung des 20. Jahrhunderts. Benns Diktum, Gott sei ein schlechtes Stilprinzip, gilt bestimmt in der weiteren Form, das strenge Glaubensbekenntnis sei ein schlechtes Stilprinzip; d.h. nicht einmal ein schlechtes, sondern ein dem Bereich moderner Dichtung sich entziehendes, sich verweigerndes Stilprinzip.

Nur ein paar Beispiele für die essentielle Häresie, die auch in Trakls Dichtung zum Ausdruck kommt, seien erwähnt. In *Anif* (134) lesen wir die vielzitierte Zeile: *Groß ist die Schuld des Geborenen*. Die Nominativform ist problematisch: meint Trakl das Geborene, also die lebendige Schöpfung bzw. die Gattung Mensch überhaupt, oder der Geborene, d.h. einen Typus Mensch, so wie er von dem Abgeschiedenen, dem Einsamen spricht. Für letzteres spricht eventuell der Textzusammenhang; denn vor und nach diesem Satz finden wir zwei weitere Genitive (des Fremdlings, des Mondenen), wo beidemal ein Einzelner gemeint

[14] Walther Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Göttingen 1956, S. 98.

[15] Vgl. Max Kommerells Interpretation in *Gedicht und Gedanke*, hsg. v. H. O. Burger, Halle 1942, S. 202—236.

ist. Immerhin mag man den Satz als Ausdruck der Vorstellung von der Erbsünde auffassen. (Das Motiv der ursprünglichen Sündigkeit des Geborenen taucht auch in *Geburt* (138) auf: *Seufzend erblickt sein Bild der gefallene Engel, / Erwacht ein Bleiches in dumpfer Stube.*) Nun läßt sich auf Grund anderer Trakltexte behaupten: nicht alle die geboren werden, sind Geborene. Kaspar Hauser z.B. ist ein „Ungeborener", so ist Elis, von dem der Dichter sagt: *O! wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage.* Diese Gestalten sind Inbilder eines reinen Menschentums, das jenseits eines dogmatischen Schemas von Sünde und Erlösung steht. In ihnen verlautet sich eine mythologische Denkweise, die deutlich paganistische Züge trägt. Ähnliches liegt in der Verklärung des naturkindlichen Daseins überhaupt vor, wo viel stärker als christliches Vorstellungsgut Züge des Rousseauismus sich ausprägen. Die erste Nennung eines paradiesischen Daseins in *Psalm* greift sogar das seit dem 18. Jahrhundert obligate Bild der Südseeinsel auf, ein Motiv, das bekanntlich dem gesamten Expressionismus sehr vertraut ist, wie ja das ganze Denkschema Fülle der Frühe versus Leere der Spätzeit bereits eine lange Entwicklung in der deutschen Geistesgeschichte hat und im 20. Jahrhundert eines der Grundthemen von Dichtung und Philosophie wird: *O Seele, um und um verweste*, singt *Das späte Ich* bei Gottfried Benn. Allerdings beklagt die Moderne meist, in Abhängigkeit vom romantischen Lebens- und Erlebnisbegriff, einen Existenzschwund, denkt in dem Schema Reichtum und Armut an seelischer Substanz; bei Trakl dagegen steht die Vorstellung von Abfall und Verschuldung im Vordergrund und die Problematik Gottferne — Gotteskindschaft. — Als weiteres Moment häretischen Denkens sei schließlich Trakls Neigung erwähnt, die Passion Christi ihres transzendenten, einmaligen Charakters zu entkleiden und immanent zu verstehen. Man erinnert sich entsprechender Sätze bei Georg Büchner — *Wahrlich, der Menschensohn wird in uns allen gekreuzigt; Ist es denn wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland*[16] — wenn Trakl die irdische Wirklichkeit als *Schädelstätte* bezeichnet (65), wenn er seiner Hausergestalt Christus-artige Züge gibt, wenn er, wie aus seiner Biographie überliefert wird, vor einem Kalbskopf zitternd erklärt: *Das ist unser Herr Christus.*

Der Wandlung der ideellen Substanz des Gedichtes entspricht eine Veränderung seiner inneren Struktur. In den früheren Gedichten lassen sich deutlich zwei hervortretende Merkmale erkennen. Zunächst zeigt sich eine eigentümliche Tendenz zum reigenartigen Bau des Gedichtes. Eine Reihe formaler Elemente stehen damit im Zusammenhang, so die unverkennbare Neigung besonders des jungen Dichters zum Refrain und zum flüssigen Kehrreim (vgl. II, 45, 52, 54, 55, 57, 60, 74, 77, 147), zur Zeilenwiederholung (II, 143: I, 16, 18, 27 u. a.), zum rührenden Reim, besonders auch in der Form der Wiederholung desselben Reimwortes (z.B. 16). Nicht zufällig gehört Trakl zu den wenigen modernen Lyrikern, in deren Werk sich ein Rondel findet (49), und auch die gelegentlich

[16] Gg. Büchner, *Werke und Briefe*, hrsg. v. F. Bergemann, 5. Aufl. Lpzg. 1952, S. 32, 125.

begegnende fünfzeilige Reimstrophe halten wir in diesem Zusammenhang für charakteristisch (vgl. 49, 192; II, 57, 60, 142, 147). Alle diese Formelemente sind äußere Zeichen der inneren Form, wir möchten sagen: der Sinnfigur des Gedichts, nämlich seines reigenartigen, in sich kreisenden Charakters. Die bedeutenden Zeilen aus *Allerseelen* (50)

Unwirklich scheinet der Lebendigen Reigen
Und wunderlich zerstreut im Abendwind

scheinen uns eine treffende Umschreibung dieser Sinnfigur zu geben. Ein aus dem Nachlaß stammendes Gedicht (II, 152), aus sieben Zeilen bestehend, von denen fünf durch rührende Reime verbunden sind, bietet ein reines Beispiel für diesen Gedichttypus und deutet in der Zeile *Gedankenkreis, der trüb das Hirn umwittert* auch inhaltlich auf jene genannte Eigentümlichkeit. Daß dieses Gedicht mit seinem Titel *Melancholia* die herrschende Grundstimmung von Trakls Lyrik nennt, ist gleichfalls höchst bezeichnend. Diese innere Form wird noch hervorgehoben durch ein weiteres Stilmerkmal. Es fällt nämlich Trakls Neigung auf, das Gedicht nach der in den ersten Strophen sich entfaltenden Weltbegegnung, nach der reihenden Nennung der gegen die Sinne und die Seele dringenden Phänomene, mit einer Geste enden zu lassen, in der das Sich-Verschließen des lyrischen Subjekts vor der entworfenen Wirklichkeit angedeutet wird. Die Bilder gehen unter (29, 34), die Stimmen sterben (30), das lyrische Subjekt entrückt sich in die Einsamkeit (28, 50, 54) oder wendet sich von den Eindrücken der Außenwelt ab (18).

Zur inneren Form des Traklschen Gedichtes auf dieser früheren Gestaltungsstufe gehört also eine Geschlossenheit, eine Verschlossenheit, nicht im Sinne ästhetischer Selbstherrlichkeit, sondern in dem Sinne, daß in ihm kein *Ausgang ... aus dem drinnen irrlichen Bezirk* (Rilke) sich aufschließt. Auf der neuen Schaffensstufe wird — entsprechend dem Vorgang, daß an die Stelle einer einfachen Daseinszuständlichkeit Dasein als Schicksalszusammenhang tritt — der Kreis aufgebogen, die Verschlossenheit aufgehoben. An die Stelle des Bildes vom Reigen der Lebendigen läßt sich jetzt die Schlußzeile von *Untergang* (96) setzen:

... klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.

Diesem Bild liegt nicht mehr die Vorstellung eines zyklischen Vorgangs zugrunde, sondern die eines Bogens, einer zum Ende gelangenden Strecke. Wohl setzt sich das so auffällige Bedürfnis der Phantasie Trakls, sich in zyklischen Formvorstellungen zu bewegen, fort. Das Jahr, der Tag nehmen eine zentrale Bedeutung in seiner Bilderwelt ein. Mittels der zeitlichen Stationen der Naturvorgänge wird immer wieder das Schicksal des Menschen symbolisiert. Aber es ist bemerkenswert, daß Trakls Phantasie dabei kein Stirb und Werde, nicht die wiederkehrende Folge der Tages- und der Jahreszeiten sieht, sondern beherrscht

wird von der Vorstellung eigentlich nur eines Tages, eines Jahrs. Er gibt diesen Bildern nicht einen zyklischen, sondern einen linearen Ausdruckswert (vgl. *Jahr* [170]). Herbst und Abend sind dabei die Stationen, die ihm zur Kennzeichnung seiner eigenen Befindlichkeit dienen, während die verwesende Welt der Spätzeit mit dem Bild der Nacht und des Winters in Verbindung gebracht wird. Wenn häufig das Wort „Jahr" im Plural erscheint, meint es jeweils die Zeitsumme, aus der ein menschliches Leben besteht oder noch bestehen wird. So kann es dann zu dem paradoxen Bild kommen (55):

Schaudernd unter herbstlichen Sternen
Neigt sich jährlich tiefer das Haupt.

(Der Mensch schaudert nicht nur, wenn es Herbst ist, sondern die herbstlichen Sterne stehen immer am Himmel durch alle Jahre seines Daseins hindurch.)

Die innere Form des Gedichtes beschreibt also nun einen Bogen, der sich vom „Anbeginn" zum „Ende", von paradiesischer oder kindlicher Frühe zur schuldbeladenen Gegenwart-Späte, vom *Frühling der Seele* (149) zum *Herbst des Einsamen* (123) spannt[17]. Auf diesem Bogen stehen die Strophen des Gedichtes wie einzelne Stationen auf einer Strecke. Daß sie dabei manchmal den Eindruck bewirken, als seien sie Ansiedlungen der Sprache innerhalb einer weiten Ebene aus Schweigen, hat bereits Rilkes Sensibilität empfunden: *Ein paar Einfriedungen um das grenzenlos Wortlose: so stehen die Zeilen da*, schreibt er über *Helian* an L. v. Ficker. Dieser stationäre Charakter der Einzelstrophe erklärt auch die zuweilen fast übertrieben scheinende Häufigkeit der Orts- und Zeitangaben. Trakls Gedicht bewegt sich nämlich meist in der Weise weiter, daß die Phantasie entweder zu neuen zeiträumlichen Momenten gleitet, oder die lyrische Gestalt innerhalb des gleichen Raumes in neuer Situation erscheinen läßt. Man vergleiche das weiter oben gegebene Beispiel aus dem *Helian* gegenüber *Passion* (146f.): *Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen? . . . Hinsterbend unter grünenden Bäumen . . . Unter finsteren Tannen / Mischten zwei Wölfe ihr Blut / In steinerner Umarmung . . . Ein Äugendes unter dämmernden Bäumen . . .*

Als die kleinsten tragenden Einheiten innerhalb des Gedichtes, auf denen zugleich formal und gehaltlich diese Lyrik aufruht, treten jetzt die Bildformeln hervor. In ihnen sammelt der Dichter einen Vorrat poetischer Bauelemente, die er, wegen ihres Charakters als generelle Daseinssymbole, formelhaft immer

[17] In *Vorhölle* (175) finden wir die Zeilen:

Es rollt durch ihr langes Haar,
Ein feuriges Rad, der runde Tag
Der Erde Qual ohne Ende.

Nur scheinbar widerspricht diese Stelle unserer Behauptung, daß Trakls Tag, wie das Jahr, eigentlich nicht kreis-, sondern strecken-, bogenförmig imaginiert sei. Diese Verse sprechen vom Dasein des verwesenden Menschen, der keine reine Welt kennt, der in der verworfenen Leid-Stadt der Späte gefangen ist. Für ihn ist deshalb die Qual endlos und unausgesetzt gleich. Sein Dasein kennt nicht Verfluchung und Erlösung, Besessenheit und Entrückung, sondern nur eine Seite.

neu innerhalb der Gedichte einsetzen kann[17a], wobei ihn eine hohe Kunst des Variierens vor der Gefahr der Eintönigkeit bewahrt. Die Gesamtheit dieser Bildformeln bildet ein Bezugssystem von Bedeutungen[18], dessen Kenntnis notwendige Voraussetzung für die Erkenntnis des Mitteilungsgehalts und der Funktion des einzelnen Bildes ist.

Dabei läßt sich wieder beobachten, wie manche Bilder, die auf der früheren Schaffensstufe Ausdruck vorgängiger Wirklichkeitserfahrung waren, den Charakter von Daseinssymbolen annehmen und zu Formeln werden, andere dagegen sich verlieren, als ungeeignet ausgeschieden werden. Sie verschwinden zusammen mit gewissen szenischen Räumen, personalen Gruppen aus dem Trakl-Gedicht. So tauchte z.B. der *Brunnen* in den ersten drei Zyklen der *Dichtungen* achtmal auf. Die Mägde stehen *träumend* (28) oder *verzaubert* (42), die Knaben spielen *wirr von Träumen* (16) an ihm — man sieht, wie sich hier die Entwicklung einer Formel andeutete. Dann aber verschwindet das Motiv fast ganz, ebenso wie etwa das Fenster als „Schicksalsort", das in der ersten Hälfte der *Dichtungen* 22mal genannt wird gegenüber siebenmal in der zweiten Hälfte. Noch deutlicher zeigen diese Entwicklung alle jenen Dinge, die in den früheren Gedichten zum Bereich der „schönen Stadt" gehörten, der sich vollständig verliert, weil er keine Funktion innerhalb des neuen Gedichttypus mehr erfüllt, weil es in diesem keine schöne Stadt mehr geben kann. Eine andere Reihe konkreter Bilder verlöscht auch durch die wachsende Tendenz des Dichters, an die Stelle individueller Namen den Gattungsbegriff zu setzen. So sagt er später meist Blume, Baum, Vogel, Tier, Wild, wo er früher besondere Wesen nannte. Auszunehmen sind gewisse Lieblingswörter, die zum Teil wohl ihres Klanges (Holunder, Sonnenblumen, Kastanien, Reseden), zum andern Teil deshalb bewahrt werden, weil sie symbolischen Ausdruckswert gewinnen (Rohr, Mohn, Dornbusch). Letzteres gilt auch von Amsel, Pferd, und den später auftauchenden Wölfen und Schlangen.

Die Bildformeln reichern sich in Trakls Dichtung immer mehr an. Bereits auf früher Stufe findet sich die Formel vom Aufblicken zu den Formationen ziehender Vögel; die Selbstbegegnung im Spiegel; das aus dem Wald, dem Versteck tretende Tier (es hat wohl dann einen ähnlichen Sinngehalt wie Kaspar Hausers Weg in die Stadt); das im Dornenbusch oder am Rain verblutende, verwesende Wild — dessen Symbolik deutlich wird durch die parallelen Stellen in *De Profundis* über die *sanfte Waise* und in *Traum und Umnachtung*: *Also fand er im Dornenbusch die weiße Gestalt des Kindes, blutend* . . . (161). Andere Bildformeln gelangen erst später zu fester Bedeutung, so jene zum Motivkreis Wandern und Wohnen gehörigen: die Fahrt im Kahn; der Pfad, der die Schritte des Einsamen leitet; das Gehen an den Zimmern, den Mauern, am Waldsaum,

[17a] Von „wandernden Ausdrucksteilen" spricht Urs. Fischer in ihrer Diss. *Die Sprache Georg Trakls*, Kiel 1948.

[18] Killy a.a.O., S. 99f.

am Fluß hin; der Wald als Hort der Sagen und als Wohnung; Berg, Höhle, Treppe, Haus (sie stimmen mit den archetypischen Raumstrukturen überein, von denen Spoerri als von Grundelementen eines Weltentwurfs gesprochen hat[19]; ähnlich könnte man von archetypischen Daseinsformen sprechen bei Hirt, Fischer, Trinker, Schläfer, Wanderer, Mörder, Waise, Sohn usw.). Auch die formelhafte Gesten- und Gebärdensprache nimmt immer weiteren Umfang an: das Abneigen der Daseinslast in der Neigung des Hauptes, dem Senken der Stirn — das vielleicht wesensbezeichnendste der Traklschen Bilder: ein Sinken, das sich eben dadurch, daß es sinkt, vor dem Versinken bewahrt, ein Neigen, das durch die Neigung das Zerbrechen aufhält; weiterhin das Sich-Verhüllen vor dem Andrang des Wirklichen durch das Bergen des Gesichtes in den Händen; das Liegen auf der Erde, das Gesicht den Sternen zu- oder von ihnen ab-gewandt. Schließlich das Aussatzmotiv; die Formel von der Maske; der Vogelruf; die Umarmung der Liebenden; nicht zu vergessen das Schwesternmotiv usw.

In diesen Bildformeln hält Trakl die immergleichen Figuren, die das Dasein in den Sand der Zeit schreibt, Ursituationen menschlichen Inderweltseins fest. Es trifft auf sie zu, was Emrich zur Kennzeichnung der Dichtung Kafkas schrieb: es sind „unmittelbare Aufzeichnungen" der Wesensstruktur menschlichen Seins[20]. Es sind nicht daseinsdeutende, sondern daseinsbeschreibende Symbole, in denen vor aller Sinnfrage die Grundmuster und Konturen des menschlichen Existierens entworfen werden. Nicht selten findet sich in der Trakl-Literatur der Zweifel an ihrer Wirklichkeitsbezogenheit und ihrem Mitteilungscharakter ausgedrückt. In ihnen manifestiere sich nur eine weltlose Wort- und Bildmusik ohne Wirklichkeitsbegegnung[21], ein „Spiel", das „nicht mehr im Hinblick auf die Wirklichkeit" geschieht[22]. Man interpretiert Trakls Lyrik als Abart romantischer Gemütserregungskunst, als Verwirklichung jenes Kunstprogramms, das in dem berühmten Fragment des Novalis erstmals in Deutschland formuliert wurde, und das eine dichterische Sprache ohne benennende, welt- und dingbezogene Funktion, Gedichte *ohne allen Sinn und Zusammenhang, bloß wohlklingend und voll schöner Worte*[23] entwarf. Aber nur höchst bedingt gelten Novalis' Sätze für die Lyrik Trakls. Seine Worte und Bilder sind nicht allein musikalisch-rhythmische Medien, sondern Bruchstücke eines neuen, poetischen Alphabets, mittels dessen er den dauernden Versuch aller Dichtung, Welt und Inderweltsein zu buchstabieren, unternimmt. Sie sind Elemente dunkler Daseinsvermessung, Entwürfe von Grundfiguren menschlichen Seins noch vor allem ideologischen Eingriff und Modellieren. Sie beantworten demnach auch nicht eine nach dem Sinn

[19] Theophil Spoerri, *Eléments d'une critique constructive*, Trivium VIII, S. 173.

[20] W. Emrich, *Zur Ästhetik der modernen Dichtung*, Akzente 1954, S. 371ff., Zitat S. 379.

[21] Vgl. E. Kossat, *Wesen und Aufbauformen der Lyrik Georg Trakls*, Hamburg 1939.

[22] Killy a.a.O., S. 113.

[23] Novalis, *Schriften*, hsg. v. J. Minor, Jena 1923, Bd. II, S. 308. Vgl. die Unterscheidung der „wahren Poesie" Novalis von der „hermetischen Poesie", zu der er Trakls Dichtung rechnet, bei Heselhaus, a.a.O. S. 384f.

des Seins gestellte Frage, sondern rufen in der Vorführung des Seins erst die Frage nach seinem Sinn herauf. Deutlich zeigen das die Bildformeln vom Blick in den Spiegel und von der Deutung des Vogelflugs. In beiden Fällen wird der fragende Mensch mit dem Rätselhaften konfrontiert, ohne daß er eine Antwort erhielte. Aber die Antwortlosigkeit macht die Frage nicht sinnlos; denn deren Sinn liegt nicht darin, daß sie Antwort bekommt, sondern daß sie überhaupt gestellt wird.

Erst jenseits dieser Erschließung der menschlichen Seinslandschaft erhebt sich die im Vorausgegangenen beschriebene Seinsdeutung, sie baut sich auf ihr auf. Anders ausgedrückt: den in den Bildformeln erschlossenen Daseinselementen wird ihre Stelle innerhalb des Traklschen Seinsverständnisses angewiesen. Am Beispiel des Motivbereiches Wandern und Wohnen sei dies veranschaulicht. Zwei Formen des Wohnens nennen die Gedichte. Zwischen beiden, in keiner gesichert oder ruhend, steht der Traklsche Mensch. Von Kaspar Hauser wird gesagt: *Ernsthaft war sein Wohnen im Schatten des Baums* — die reine Gotteskindschaft Hausers kennt wohl Fremdheit gegenüber den Menschen, nicht aber Heimatlosigkeit, Unbehaustheit. Ähnlich lesen wir in *Kindheit*: *Ruhig wohnte die Kindheit in blauer Höhle.* Dieses Wohnen, Symbol des gerechten, geborgenen, reinen Seins, ist für das gegenwärtige Ich als Dauerzustand nicht erreichbar. Nur ein momentaner Zustand wird genannt, wenn es in *Anif* heißt: *Stille wohnst du im Schatten der herbstlichen Esche* (134) und nur als Anruf kehrt die Formel im *Gesang des Abgeschiedenen* wieder: *O das Wohnen in der beseelten Bläue der Nacht* (177). Aber das Wissen um dieses wesentliche Wohnen scheidet den Menschen des Trakl-Gedichts von der anderen Wohnung, die der Dichter nennt, der Stadt

> *Wo kalt und böse*
> *Ein verwesend Geschlecht wohnt* (186).

Durch die Trennung und Entfernung von diesem verwesenden Wohnen wird der Mensch zum *Wanderer*; der Stadt gegenüber ist er der *Heimatlose* (172). Sein Wandern ist nicht ziellos, jedoch ohne endgültige Ankunft im Hiesigen. Nur die *Einkehr* gelingt manchmal: vgl. das Gedicht *Ein Winterabend.* Das Ziel der Wanderschaft[24] aber steht unverrückt fest: es ist das wesentliche Wohnen, das (rückblickend) als Naturkindschaft, (vorwärtsblickend) als Gott, d.h. als der Tod erscheint[25] — man vergleiche das späte Gedicht *Heimkehr*, dessen

[24] Lachmanns Behauptung, das Ziel sei genannt als die „Abgeschiedenheit, wo die Seele . . . Heimstatt findet" (a.a.O. S. 118), scheint mir nicht zutreffend, wenn Abgeschiedenheit in dem diesseitigen Sinn gemein ist, den sie in Trakls Dichtung hat. Sie ist nicht Ziel des Wanderns, sondern der Raum, in welchem die Seele auf dem Weg ist zum Ziel. Vgl. die Schlußzeile von *Gesang des Abgeschiedenen*: . . . *und die mondenen Pfade der Abgeschiedenen.*

[25] Das grundsätzlich Falsche an Heideggers Trakl-Essay (Merkur VII/1953, S. 226ff.) ist, daß er das, was Trakl als Vergangenes erinnert, als Erwartetes-Zukünftiges deutet. So kommt er z.B. bei der Interpretation der Zeile *Goldenes Auge des Anbeginns, dunkle Geduld des Endes* (170) ganz konsequent zu der Behauptung, das Ende gehe dem Anbeginn voraus, der Anbeginn folge auf das Ende. Vgl. jetzt W. H. Rey, *Heidegger-Trakl: Einstimmiges Zwiegespräch*, DVjs. 30/1956, S. 89—136.

Schlußzeile: *Gegrüßt du einsamer Friedhof!* (185) die Heimat in den jenseitigen Raum verlegt. Der Abend und die Nacht sind die eigentlichen Zeiten der Wanderschaft, deshalb wird der Wanderer auch der *Mondene* genannt (134). Die Sterne — „seine" Sterne — stehen ihm als tröstende Zeugen dafür, daß es Heimat gibt, zugleich sind sie Wegbereiter und Wegweiser. Stets eignet dem Wandern eine gewisse Weihe, es ist ein *geistlicher* Akt. Als Name des Wanderweges nennt Trakl meist den *Pfad*. Die sublimste Form des Wanderns ist jedoch die Kahnfahrt; vorzüglich die Liebenden genießen sie. Das Getragen- oder Geschaukelt-Werden im Kahn ist — sit venia verbo — die irdisch mögliche Form des Sitzens in Abrahams Schoß. Diese nächste Nähe und Hindeutung zum reinen Wohnen läßt den Dichter deshalb auch eine Entrückung aus dem Irdischen in den Sternenbereich imaginieren:

Ein goldener Kahn
Schaukelt, Elis, dein Herz am einsamen Himmel. (98)

Auf schwarzer Wolke
Befährst du trunken von Mohn
Den nächtigen Weiher,

Den Sternenhimmel. (137)

Umso erschütternder ist, bei solcher Bedeutsamkeit des Kahnbildes, jener Anruf der Schwester in *Klage* (200):

Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt
Unter Sternen,
Dem schweigenden Antlitz der Nacht.

Die Tiefe der Verzweiflung, aus der diese Verse gesprochen werden, hat nur noch in *Grodek* ihre Entsprechung (201):

Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.

Zwei Bildformeln finden in diesen beiden Sätzen einen Abschluß, der darauf hinweist, daß am Ende der Dichtung und Existenz Trakls nicht die allzu oft beschworene Vollendung steht, sondern das Zerbrechen.

Am Ende dieses Kapitels sei noch die Rede von dem vielleicht bedeutendsten Problem in der Analyse der Sprachmittel Trakls: vom Chiffrencharakter des zwielichtig, undeutlich, undurchsichtig werdenden Wortes. Wir sprachen bereits im zweiten Abschnitt von der wachsenden Irrealisierung der Bilder der Erscheinungswelt, zu deren Symptomen u.a. die Realsetzung des Metaphorischen, die Verkürzung des poetischen Vergleiches und die Vergegenständlichung der Innerlichkeit gehörten. Jetzt gelangt dieser Prozeß zu seinem Höhepunkt und Abschluß und ergreift dabei auch das gegenstands- oder eigenschaftsbezeichnende Einzelwort, raubt ihm seine Vertrautheit durch verfremdende Wortumgebung oder zerbricht die innere Wortbedeutungssubstanz vollständig dadurch, daß es ihm den gewohnten Inhalt nimmt und ihm seinem ursprünglichen Sinn fremde

Bezeichnungsfunktionen zuweist. Es handelt sich dabei um einen mehrstufigen Prozeß. Zum Teil sind solche Chiffren, wie Schneider betont hat[26], nur Bildabbreviationen, deren Wortsinn durch Freilegung des zugrundeliegenden Beziehungsverhältnisses aufgeschlüsselt werden kann (z.B. *Passion: . . . mischten zwei Wölfe ihr Blut in steinerner Umarmung* (146), aus: *Zwei Wölfe . . . mischten wir unser Blut . . .* (Erstfassung, *Brenner* IV, 431)). Das gleiche Phänomen der Bildabbreviation liegt auf kompliziertere Weise auch dort vor, wo der Dichter bei der Nennung einer Sache eigentlich nur eine Eigenschaft dieser Sache im Sinne hat. Das Attribut gewinnt dabei also die Herrschaft über den Eigenschaftsträger, der in seinem Eigen-Sinn ganz aus den Augen verloren wird. Wenn Trakl z.B. vom Toten, vom Ungeborenen, vom Verstorbenen spricht, so zielt er dabei häufig nur auf eine gewisse Eigenschaft, die dem Toten zukommt: auf seine Abgeschiedenheit, seine Stille, sein Fremdgewordensein usw. (Ein anderes liegt vor, wenn der Dichter etwa sagt

In einsamer Kammer
Lädst du öfter den Toten zu Gast,
Wandelst in trautem Gespräch unter Ulmen den grünen Fluß hinab. (136)

Hier ist der Gleichnischarakter des Sprechens, die nur innerliche Existenz des Toten, deutlich erkennbar.)

Schließlich sei noch auf jenen Fall hingewiesen, wo das gleiche Wort, je nach der Stellung im Satz und den Attributen, die der Dichter ihm beifügt, verschiedene Bedeutungen annimmt — chamäleonartige Wörter, die ihre Farbe je nach der Umgebung wechseln. Z.B. *Wahnsinn*, der als sanfter oder schwarzer Wahnsinn einmal Entrückung aus der Tageswelt meint, zum anderen aber Besessenheit durch den Geist des Bösen bezeichnet.

Im Wortbereich der Adjektive finden wir schließlich reine Hieroglyphen, deren Bedeutung sich aus keinen realen oder historischen Zusammenhängen, sondern nur noch aus der selbstherrlich gesetzten subjektiven Sprachwelt des Dichters verstehen und rechtfertigen lassen. Hier besonders gilt Schneiders Urteil: „Die Sprache rächt sich am Dichter, denn seine Dichtung wird hieroglyphisch."[27] Der hermetische Charakter des Gedichtes setzt dem Verstehen teilweise unüberschreitbare Schranken. Die Sprache bleibt ihrer Intention nach wohl stets bedeutend und mitteilend; aber der Abstand zwischen Dichter und Leser, d.h. zwischen dichterischer Sprachwelt und konventioneller Sprachwelt, ist so weit, das Gedicht zu einem aus so ferner Entrücktheit gesprochenen Monolog geworden, daß eigentlich nur mehr die Identität mit dem Dichter selbst die Voraussetzungen für das Verstehen böte. Auf einer Karte an Karl Röck vom 3.12. 1912 nennt Trakl Salzburg eine *verstorbene Stadt*: *Das Edle hat hier schon den Lorbeer um die weiße Schläfe* (III, 33). Das Edle also ist tot und wie ein Dichter

[26] a.a.O. S. 126. [27] a.a.O. S. 125.

auf der Totenbahre mit einem Lorbeerkranz geziert. Die Schlußzeile von *Menschliches Elend* lautet: *Des Edlen weiße Schläfe Lorbeer ziert* (62). Ohne die Kenntnis der Briefstelle ist es unmöglich, den Sinn dieser Zeile aufzuschlüsseln. Daß *weiß* hier nicht im Sinne des *weißer Hohepriester* (*Karl Kraus*, 132), sondern des *Der Tote malt mit weißer Hand* (31), also als Attribut der Glieder des Toten zu verstehen ist, auf Gestorbenes hinweist, ist aus dem Text selbst nicht zu entnehmen. Überdies verbirgt die Genitivform *des Edlen*, wie an manchen anderen Stellen Traklscher Gedichte, welchen Nominativ der Dichter im Sinne hat. Die Briefstelle sagt *das Edle* — meint die Gedichtzeile dasselbe?

In einer Studie über den Expressionismus schreibt Rasch[28], seit 1890 entstehe in der Dichtung eine auf „Abweichung" gerichtete Formensprache; an die Stelle eines Stiles träten Stilisierungen, ja Stilisierungsmöglichkeiten; die literarische Entwicklung zeige keine Folge von Stilen, sondern „Variationen" eines „literarischen Manierismus". Zur Charakteristik manieristischer Kunst gehört nun wohl die willkürliche Subjektivität ihrer Formensprache. Sie ruht nicht mehr auf der Übereinkunft mit einem tragenden Kulturraum, sondern zielt auf Reizung, Vergewaltigung oder Ausschluß der gesellschaftlich-konventionellen Welt, d.h. des Lesers. Sie ist entweder provozierende, agitatorische oder hermetische Dichtung. Diese drei Formen treten in der expressionistischen Literaturbewegung nebeneinander, manchmal auch vermischt, hervor. Trakls Dichtung ist der bis heute noch gelungenste Versuch hermetischer Dichtung in Deutschland.

IV.

Für den größten Teil der in den beiden letzten Lebensjahren Trakls entstandenen Gedichte haben die im dritten Abschnitt entworfenen Bestimmungen Gültigkeit. Eine Ausnahme machen jene Gedichte, in denen der Dichter zurückgreift auf die lyrische Technik der früheren Gestaltungsstufe (vgl. *Die Verfluchten*[29]); außerdem nehmen die Prosagedichte eine gewisse Sonderstellung ein. Sie verwenden das Sprach- und Bildmaterial, auch die seelische und geistige Problematik, die seit dem *Helian* die Substanz der Dichtung Trakls kennzeichnen, heben sich jedoch durch die Subjektivität ihrer Thematik ab. Es sind mit fast brutaler Offenheit ausgesprochene Beichten, unverhüllt Autobiographisches gestehende Bekenntnisse. Die poetische Aussprache wird in ihnen eine Art sakrales Reinigungsbad, ein selbstentzündetes Fegefeuer. In ihrer Mitte steht das von der Sünde gebrandmarkte Ich, später in *Traum und Umnachtung* und *Offenbarung und Untergang* vor allem sein eigentlicher Sündenfall: die Beziehung zur Schwester. In *Traum und Umnachtung*, wo die Formel vom *verfluchten Geschlecht* als Leitgedanke von Abschnitt zu Abschnitt wiederkehrt, setzt der Dichter diesen

[28] W. Rasch, *Was ist Expressionismus?*, Akzente 1956, S. 371ff.

[29] Trakl nimmt überdies noch dauernd Umarbeitungen früherer Gedichte vor — noch der allerletzte Brief vom 27.10.1914 teilt solche mit (III, 58).

Ursprung der Sünde in die Knabenzeit[30]. Die Erinnerung an die Kindheit wird heraufgerufen, ohne daß sie sich in reinen Gegenbildern manifestieren könnte. *Was spielt ihr veraasten Träume der Kindheit in meinen zerbrochenen Augen. Fort! Fort!*, heißt es in dem Dramenfragment aus dem Mai 1914 (II, 105), das textlich weithin mit *Offenbarung und Untergang* sich berührt und eine offenbare Variation des Schwestern-Themas darstellt (Johanna: die Schwester; Kermor: Trakl). Vater, Mutter und Schwester werden zu beinahe mythischen Figuren, letztere wandelt — auf eine für die Psychologie des späten Trakl außerordentlich aufschlußreiche Weise — mehrfach ihre Bedeutung, man kann sagen: ihr Wesen. Sie erscheint als Schicksalsgefährtin des Bruders, und zwar als dämonische Verführerin zum Wahnsinn der Sünde wie als reine Liebende, als welche sie durch Mit-Leiden und Mit-Lieben tröstet und löst[31]; als Mönchin und Fremdlingin, in welcher Eigenschaft sie neben den Abgeschiedenen, den Einsamen tritt; schließlich als fast deifizierte, überirdische Heil- und Trostgestalt, die wie eine Gottheit angerufen wird und durch ihr Erscheinen Verklärung bewirkt, Kräfte zuträgt[32].

Das Merkmal gesteigerter Subjektivität der Aussagen tragen, wenn auch auf andere Weise, gleichfalls jene Gedichte, die sich sowohl in Versbau, Wortwelt, Rhythmus und Melos wie in ihrem Gehalt schroff abheben von der weichen, fließenden Sprechweise des unmittelbar vorher entstandenen *Gesang des Abgeschiedenen*. Konnte man bezüglich der Gedichte des *Helian*-Umkreises von einem elegischen Geist und Ton sprechen, so zeichnen sie sich jetzt durch einen pathetisch gesteigerten Ton aus. Schon ein Vergleich der Gedichtanfänge weist auf diesen Neuansatz hin. Statt mit elegischer Klage —

O der Seele nächtlicher Flügelschlag (139)
O, der schwarze Engel, der leise . . . (135)

oder mit dem Entwurf einer Naturstimmung, von der ein verhaltenes Sinnen und Erinnern seinen Ausgang nimmt —

Am Abend schweigt die Klage (168)
Septemberabend; traurig tönen die dunklen Rufe . . . (108)
Wieder folgend der blauen Klage des Abends (191)
Wieder wandelnd im alten Park (95) etc.

[30] Vgl. als frühen Vorklang dieses Motivs:

Die Knaben träumen wirr in dürren Weidensträhnen
Und ihre Stirnen sind von Aussatz kahl und rauh. (73)

(Das ist übrigens auch das erste Beispiel für den Übergang von „Aussatz" von der Verwesungs- zur Sündenmetapher).

[31] Früher hatte die Schwester bereits Züge der Muse des Dichters getragen und erschien verbunden mit dem Raum des wohllautenden Gesangs. Vgl. *Abendlied* und *Passion* (147):

. . . es tönte dunkler Entzückung
Voll das Saitenspiel
Zu den kühlen Füßen der Büßerin
In der steinernen Stadt.

[32] Vgl. E. Barth, *Zum Bilde Georg Trakls*, Merkur IV, 793ff. Die Bedeutung der „Mönchin" ist zweifelhaft. Ist es ein Name der Schwester oder Metapher für den Mond, wie W. Kohlschmidt meint? (*Der deutsche Frühexpressionismus*, orbis litterarum IX/1954, S. 100ff.)

beginnen jetzt mehrere Gedichte mit pathetischer Anrede oder Anruf:

Ihr großen Städte . . . (172)

Verflucht ihr dunklen Gifte (181)

Ihr wilden Gebirge . . . (182)

Gewaltig bist du dunkler Mund (184)

Mit toten Heldengestalten
Erfüllst du Mond . . . (186)

Dich sing ich wilde Zerklüftung (187).

Das Prinzip der gegenbildlichen Gestaltung verliert in diesen Gedichten seine Geltung. Besonders die reinen Kräfte und Bereiche, die im *Gesang des Abgeschiedenen* eben noch ihre sublimste Verklärung empfangen hatten, verlöschen; mit ihnen auch das lyrische Subjekt, das vorher als Wanderer, Fremdling usw. durch sein Wesen und Schicksal Trakls Daseinsverständnis veranschaulichte. Es gibt keinen personalen Träger der Vorgänge mehr, bzw. alles Vorgängig-Geschehnishafte selbst wird mehr oder minder strikt ausgeschieden. Aus den symbolträchtigen Landschaftsentwürfen, den Bildern der Jahres- oder Tageszeiten, aus den Bildformeln überhaupt, die bisher als Ausdrucksträger für die Anliegen der Seele und des Geistes gedient hatten, bricht Trakl jetzt einzelne Teile, manchmal nur ein oder zwei Wörter, und setzt sie — im Telegrammstil möchte man sagen — im Gedicht ein. Während er früher Naturbild, Bewegung einer lyrischen Gestalt und seelischen Zustand ineinanderschob — *Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer Novemberzerstörung, / Unter morschem Geäst, an Mauern voll Aussatz hin* (87) — setzt er nun fragmentarische Bildmaterialien, die sich vielfach als Reste vormaliger Bildformeln erkennen lassen, isoliert nebeneinander:

Des Herbstes goldner Odem,
Abendwolke —
Reinheit!

Anschaut aus blauen Augen
Kristallne Kindheit;
Unter dunklen Fichten
Liebe, Hoffnung (185).

Selbst die raumzeitliche Ordnung und Bestimmung der Dinge, die der Dichter früher fast pedantisch[33] durch Verhältnis- und Umstandswörter feststellte, tritt zurück. In einfacher Nennung werden die Dinge und Erscheinungen aufgerufen, häufig unter Verzicht auf ein prädikatives Verb.

Alle diese Eigentümlichkeiten weisen darauf hin, daß diese Gedichte Äußerungen eines neuen dichterischen Anliegens sind. Kein Daseinsentwurf, keine

[33] Vgl. B. Schubert, *Verlorene Zeichen. Versuch über Georg Trakl*, Akzente 1955, S. 184ff., bes. 188.

Daseinsdeutung wird hier verlautet, nicht mehr in Sehnsuchts- und Erinnerungsbildern Grundfiguren menschlichen Inderweltseins entworfen. Dieser Vorgang hat nicht etwa darin seinen Grund, daß, wie in den spätesten hymnischen Bruchstücken der Dichtung Hölderlins, in einer Art Ebbe der Idee eine neue Wirklichkeit inselhaft und fragmentarisch zwischen den sich brechenden Wellen der deutungsbemühten Sätze auftaucht. Es ist nicht das Versagen der Idee, nicht die Überwältigung der Einsicht durch das übermächtig werdende Gesehene, was hier zum Zerbrechen der zuvor errungenen Gestalt der Dichtung, zur Zertrümmerung der poetischen Welt, die sich in ihr manifestiert hatte, führt. Das *wohllautende* Gedicht, in welchem dem Dichter gelungen war, das was die Seele bedrängte und den Geist erfüllte als dichterisch distanziertes Welt-Bild auszubreiten und zu vergegenständlichen, weicht einem Gedicht, das nur mehr dunkler, stürzender, nothafter Ausdruck seelischer Gewalten ist, die von allem Anfang an in Trakl mächtig waren.

Gewaltig bist du dunkler Mund
Im Innern. . . .

beginnt Trakl das Gedicht *Die Schwermut* (184). Die Grundstimmungen der Existenz dieses Dichters, Schmerz, Angst, Trauer und immer wieder *wilde, glühende, grollende* Schwermut, reißen sich aus der Daseinsordnung, dem existentiellen Schema, in welches sie der Dichter sinngebend und bannend zugleich einzubetten versucht hatte, los und zwingen den Mund des Dichters, von ihnen allein zu reden. Die Bilderwelt des Gebirges akkompagniert als gewaltiger Chor diesen seelischen Aufruhr: als Metaphern für nackte seelische Energien werden die landschaftlichen Elemente ergriffen. Sie deuten nicht mehr auf eine gegenständliche Welt, sondern haben rein expressiven Charakter. In diesem Sinn kann man sagen, daß die als Tendenz oder Gefahr von je bestehende absolute Weltlosigkeit des Traklschen Gedichtes hier sich aktualisiert. Von keiner Welt mehr, nur noch von sich, von seinem eigensten, gegenwärtigen Schicksal allein, spricht der Dichter. Übriggeblieben von dem ganzen Bild- und Sinnbereich der reinen Welt, des gerechten Lebens, sind einige wenige Vokabeln, die wie Beschwörungsworte den vernichtungdrohenden Mächten der Seele entgegengerufen werden: in *Heimkehr* die christliche Dreiheit von Glaube, Liebe und Hoffnung. Trakl scheint seinen Tod vorauszuahnen. Mehrfach nennt er die *dunkle Angst des Todes* (179, 183, 192). Die Gedichte sind von Untergangssymbolen durchzogen. Aber nicht mehr Verwesung, sondern eine unmittelbarere, gewaltsam-drängendere Form des Untergangs erscheint hier: das Zerbrechen, die Zerstörung:

Eine zerfetzte Fahne
Vom Blute rauchend (179)

Zerknickten schwarze Tannen
Im Nachtsturm (180)

Über stürzenden Städten
Von Stahl (181)

Zerrissene Terrassen (182)

Zerrissene Nacht (183)

In zerbrochenen Föhren (184)

Vom Hügel, wo sterbend die Sonne rollt,
Stürzt das lachende Blut (184)

Über zerbrochenem Männergebein (184)

O! dort der goldne Steg
Zerbrechend im Schnee
Des Abgrunds! (185)

Dich sing ich wilde Zerklüftung (187)

Mit zerbrochenen Brauen (199)

An schaurigen Riffen
Zerschellt der purpurne Leib (200)

. . . die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder (201).

Deutlich aber zwiespältig verlautet sich der religiöse Grund dieser Stürme. Eine *Jagd* nach Gott (187) steht hinter dem Ringen dieser Verse. Wie verzweifelt und gewaltig diese Jagd ist, deuten Sätze an, in denen auf merkwürdige Weise das Motiv vom Himmelssturm der Titanen auftaucht:

Flammen, Flüche
Und die dunklen
Spiele der Wollust,
Stürmt den Himmel
Ein versteinertes Haupt. (187)

Und wiederum in Verbindung mit Schmerz und Wollust in *Klage* (192):

Wollust, Tränen, steinern Schmerz,
Der Titanen dunkle Sagen.
Schwermut! einsam Adler klagen.

Man muß dieses Motiv wohl als eine hybride Form des biblischen: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" verstehen. Die Schmerz- und Sündengefühle sind dabei so stark, daß sich die Geste ruhiger Beugung und Ergebung nicht mehr durchsetzen, nur noch andeuten kann. Als *finsterer Korsar / Im salzigen Meer der Trübsal* redet sich der Dichter in *Der Schlaf* mit einem ganz neuen Bild an (181).

Aber nicht nur das Sündenbewußtsein des Dichters ist es, das ihn Gott nicht erjagen läßt. Der Gott der Traklschen Gedichte war stets ein schweigender

Gott, ein deus absconditus[34], ein Gott, der zu ferne ist, als daß er dem seelischen Aufruhr Ruhe schaffen könnte. So ist es wohl zu erklären — und wir erinnern dabei an unsere Bemerkung über die essentielle Häresie des modernen Dichters —, daß in Trakls allerletzten Gedichten nicht Gott, sondern die Schwester angerufen wird. Sie wird zu einer Art Vermittlungsgestalt, welche die Ferne zu Gott überbrückt. Indem er zwischen sich und den unbekannten Gott eine Gestalt schiebt, die durch ihr konkretes Wesen Kommunikation ermöglicht, erwirbt er sich in der Einsamkeit seines Untergangs Beistand und letzten Zuspruch. Die paradoxe Situation, die immer wieder in Trakls Dichtung sichtbar wird: ein Transzendieren-Wollen, das umbiegt zur Introversion, eine Introvertiertheit, die transzendieren will, findet hier am Ausgang seines Lebens ihren vielleicht verzweifeltsten, sicherlich ihren erhabensten Ausdruck.

[34] Vgl. Killy, a.a.O. S. 106.

Besprechungen

Peter Wapnewski, Wolframs Parzival, Studien zur Religiosität und Form. Germanische Bibliothek, hg. v. Richard Kienast und Richard v. Kienle. 3. Reihe: Untersuchungen und Einzeldarstellungen. Heidelberg 1955. Carl Winter, Universitätsverlag, 203 S.

Ein Buch, das eine Schar von Germanisten zu großem *Sic* und kleinem *Non* auf den Plan gerufen hat[1], verdient allein schon seines Widerhalls wegen, ein bedeutendes und nützliches Buch genannt zu werden. Denn indem es mit klar formulierten Auffassungen und Meinungen in die wissenschaftliche Diskussion eingriff, hat es den Streit der Geister belebt und andere Forscher zur Überprüfung ihrer eigenen Standpunkte genötigt. Sein Autor hat diesen Widerhall vorausgesehen und gewollt: „Wer jetzt über Wolfram schreibt, baut recht eigentlich am Wege" (S. 9). Und wer am Wege baut, zieht viele Blicke auf sich.

Die Habilitationsschrift von Peter Wapnewski kündigt in Formeln schöner Bescheidenheit an, Studien darbieten zu wollen, die sich der Gebundenheit ihres Blickpunktes und der Partikularität ihrer Einsichten jederzeit bewußt sind. Die Kritik kann nicht anders, als solchen Vorsätzen ihren Beifall zu zollen, auch wenn sie erkennen muß, daß ihr dadurch mit sanfter Gebärde einige ihrer Waffen von vornherein aus der Hand genommen sind. So wäre es z. B. unbillig von ihr, dem Autor vorzuwerfen, sein Buch, dessen Untertitel die thematisch und methodisch verschiedenartigsten Kapitel mühelos unter seine Fittiche zu nehmen vermag, ermangele des einheitlichen Grundgedankens oder der strengen Komposition[2], denn der Autor räumt ein, daß seine Arbeit „keine fortlaufende Untersuchung" bildet, sondern ihre Einheit darin sieht, daß „die Kapitel methodisch aus einem einheitlichen Willen" erwachsen seien (S. 10). Und wer wollte mit einem Autor um dessen einheitlichen Willen rechten?

I

Das erste Kapitel, „Gregorius und Parzival, Hartmann und Wolfram" (S. 15—27), wählt die Darstellungsform einer Diskussion mit Hermann Schneiders Untersuchung *Parzival als geistlicher Roman* (*Wolfram und Hartmanns Gregorius*), die als erste seiner *Parzival-Studien* [S. 11 bis 31] 1947 der Münchner Akademie vorgelegt wurde. Hermann Schneider hatte damals darauf hingewiesen, daß das *zwîvel*-Thema in Wolframs *Parzival* „an Hartmann nicht nur anknüpft, sondern geradezu gewollt anklingt" [S. 15] und „daß ein Hartmannmotto, aus dem geistlichen Roman entnommen, an die Spitze des Parzivalepos getreten ist" [S. 17]. Diese Beziehung wird von Wapnewski ausdrücklich bestätigt. Doch in der Einschätzung der weiteren Funktion des *zwîvels* trennen sich die Meinungen. Wapnewski bejaht für den *Parzival* jene Auffassung, die Hermann Schneider verneint hatte: „die ersten Zeilen als eine Art Wahlspruch des Gedichts anzusehen" [S. 14].

[1] Siegfried Beyschlag, ZRGG 8 (1956), S. 179—180. — Hans Eggers, Wirkendes Wort 6 (1955/56), S. 181—183. — André Moret, EtGerm 12 (1957), p. 159—160. — Heinz Rupp, Archiv 193 (1957), S. 186—187. — Werner Schröder, *Bemerkungen zu einem neuen Wolfram-Buch*. Wiss. Zs. d. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Ges.-Sprachw., Jg. 5 (1956), S. 1207—1214. — Max Wehrli, AfdA 68 (1955/56), S. 111—119. — Hermann J. Weigand, JEGP 55 (1956), p. 293—297. — Werner Wolf, DLZ 78 (1957), Sp. 411—414. — Ludwig Wolff, GRM 38 (1957), S. 297—300. — Edwin H. Zeydel, GermRev 31 (1956), p. 70—72.

[2] Während einige Rezensenten diesen Mangel kritisch vermerken, bejaht W. Schröder „die offene Form der 'Studien', die dem großen Gegenstand angemessener ist als anspruchsvolle Gesamtdeutungen" (S. 1207).

Das stärkste Zeugnis für seine Annahme findet Wapnewski in Parzivals *haz gein gote* (IX. Buch), den als Zweifel zu interpretieren Hermann Schneider mit den Worten „Bestimmt war es nicht der *zwîvel*, dem Parzival verfiel" [S. 30] kategorisch abgelehnt hatte. Hier ist es ohne Frage Wapnewski, der schärfer und genauer gesehen hat und der mit dem Grundgedanken seines ersten Kapitels der Wahrheit näher steht. Parzivals Auflehnung gegen Gott ist der Zweifel des tätigen Mannes, der zur Bestätigung seines Glaubens an Gottes *triuwe* Taten und Wirkungen sehen will und der durch deren Ausbleiben in seinem Glauben erschüttert wird. Unwillig, diesen Zweifel leidend zu ertragen, reagiert er als Ritter, der sehr fest umrissene Vorstellungen von der Schuldigkeit Gottes gegen seinen Gläubigen hat, darauf durch Handeln. Sein Zweifel setzt sich um in *zorn* und *haz gein gote*. Vielleicht hatte Hermann Schneider, vom *Gregorius* herkommend, den *zwîvel* zu sehr als Seelenzustand, zu untätig, zu sehr bloß im Erleiden gesehen, um Parzivals Trotz, der ritterliche Empörung gegen den unritterlich sich versagenden Gott ist, in der Wurzel als Zweifel erkennen zu können, als die aktive Form des Zweifels.

Was Hermann Schneider mitbestimmt hatte, dem *zwîvel* größere gedankliche Bedeutung für das ganze Werk nicht zuzumessen, ist der das Problem erschwerende Umstand, daß Wolfram das Wort nur sehr sparsam verwendet, und dann gewöhnlich (außer 1,1, a. 119,28) in dem profanen Sinn der Ungewißheit oder der Furcht, die Ungewißheit hervorrufen kann. Und gerade da, wo *zwîvel* das erlösende Wort für die Problemstellung sein könnte, in der Begegnung zwischen Parzival und Trevrizent, wird es von Wolfram nicht ausgesprochen (von einer einzigen Erwähnung in der unergiebigen Bedeutung der Ungewißheit abgesehen — 464,8). Ein Mangel, der für Hermann Schneiders Ansicht sprechen könnte. Hier hat Wapnewski nicht alles getan, um seine These zu stützen. Es darf angedeutet werden, in welcher Weise dies hätte geschehen können.

Dem Geständnis von Parzivals Gotteshaz und Gotteszorn (461,4—26) läßt Wolfram Trevrizents Widerworte unmittelbar nachfolgen: *got heizt und ist diu wârheit* (462,25)[3] und *got selbe ein triuwe ist* (462,19). Dies sind dogmatische Sätze von allgemeiner Gültigkeit, gewiß. Aber in dieser Situation stehen sie als Gegenposition zu Parzivals Zweifel, sind sie (als *got heizt und ist diu wârheit*) eine Entgegnung auf Parzivals Vertrauenslosigkeit und (als *got selbe ein triuwe ist*) eine Erwiderung auf Parzivals Zweifel. Wo uns Wolfram das Wort vorenthält und statt dessen von Parzivals *zorn* und *haz gein gote* spricht, helfen uns die Widerworte des Einsiedlers, die innere Verfassung Parzivals durch dialektischen Rückschluß als Verfallenheit an den *zwîvel* zu definieren.

Ein Teil der Parzivalforschung behandelt Wolfram, als habe er nie etwas anderes als seinen Gralroman geschrieben. Mit staunenswertem Eifer gräbt sie noch die entlegensten Texte aus in der Hoffnung, darin Aufschluß und Erhellung für das zu finden, was an Wolfram dunkel oder fremdartig erscheint, — und läßt sich das Nahe entgehen. Im Prolog des *Willehalm* z. B. taucht das Wort *zwîvel* in einer ausgesprochen religiösen Bedeutung auf, als 'Unglaube' (im christlichen

[3] Dieser Satz läßt das Bibelwort *Ego sum via, et veritas, et vita* (Johannes XIV, 6) aufklingen, das einzige, in dem Gott sich als die Wahrheit bezeichnet. Mit ihm beantwortet Christus eine Frage des Jüngers Thomas. Thomas, als einziger der Zwölf, war nicht zugegen, als der auferstandene Christus seinen Jüngern erschien. Als sie ihm von der Auferstehung des Herrn berichteten, glaubte er ihnen nicht, und er wollte ihnen erst glauben, wenn er die Wundmale des Auferstandenen sehen und berühren könnte. Eine Woche später erschien Jesus Christus den Jüngern wiederum, ließ Thomas seine Wunden sehen und berühren und sagte: . . . *et noli esse incredulis, sed fidelis*. Thomas antwortete und sprach: *Dominus meus, et Deus meus* (Johannes XIX, 27—28).

Man darf annehmen, daß Trevrizent das Wort *got heizt und ist diu wârheit* mit Bedacht wählte und damit auch auf den Hintergrund der biblischen Erzählung zurückweisen wollte. Parzival befindet sich wie Thomas in der Absonderung von den Getreuen Gottes. Parzival wie Thomas zweifeln an der Allmacht Gottes. Parzivals Einkehr fällt in die Zeit der *passio Christi*, die biblische Erzählung erstreckt sich vom Beginn der Passionszeit bis zur *resurrectio Christi*. Für den geistlichen Mann ist Parzival eine Art ungläubiger Thomas.

Sinn): *sô gît der touf mir einen trôst, / der mich zwîvels hât erlôst. / ich hân gelouphaften sin / daz ich dîn genanne bin, / wîsheit ob allen listen. / dû bist Krist, sô bin ich kristen* (1,23—28). Hätte es nicht näher gelegen, die Interpretation des *zwîvels* erst einmal mit dieser Bedeutung 'Unglaube' (in den Parzival nach seinem Mißlingen auf der Gralburg und nach seiner Verfluchung durch Cundrîe zurückfällt) zu versuchen, bevor man anderes weither holt? Wenigstens eines Seitenblickes wäre der *Willehalm* wert gewesen.

Wenn man mit Wapnewski (und gegen Schneider) der Meinung ist, daß die Anfangsworte zum Roman selbst und besonders zur Einsiedlerszene eine enge gedankliche Beziehung haben, so wird man sich um eine Erklärung dafür bemühen müssen, weshalb Wolfram dann in dieser Szene nicht das Wort von Parzivals *zwîvel* ausgesprochen hat. Diese Frage stellt sich mit Notwendigkeit, sobald behauptet wird, daß „das Werk selbst" die „Durchführung" des mit den ersten Versen angeschlagenen Themas *zwîvel* sei (S. 19/20) — wieso Durchführung eines Themas, das in seinen Anfangstönen im ganzen Werk nicht wiederkehrt?

Diese Frage beantwortet sich wohl nur durch Mutmaßungen über die Arbeitsweise Wolframs an seinem *Parzival*, am besten durch die auch in anderem Zusammenhang schon ausgesprochene Vermutung, daß der Prolog erst geschrieben wurde, als die Erzählung schon abgeschlossen war. Denn der Prolog eines mittelalterlichen Erzählwerks setzt das Ganze schon voraus, er ist thematisch die Summe des Ganzen. Und welcher Autor wäre sich zu Beginn einer literarischen Arbeit, die sich vom ersten Federstrich an wahrscheinlich über Jahre hinzieht, seiner leitenden Gedanken so sicher, daß er sie in fertiger und endgültiger Fassung als erstes niederschreiben (lassen) könnte? Nachträgliche Formulierung eines Grundgedankens, der in Wolframs Gestaltung der Gralsuche latent, aber nicht expressis verbis enthalten ist, — gewiß nur eine unzulänglich begründbar Vermutung. Doch die Frage ist da mit der Behauptung eines Zusammenhangs zwischen den Eingangsversen und der Gedankenführung der Erzählung.

Beiläufig hatte Hermann Schneider, in hypothetischer Diktion, das Wort von Wolframs *Parzival* als einem Anti-Hartmann fallen lassen [S. 28]. Der Suggestivkraft dieses Schlagwortes hat sich Wapnewski nicht entziehen können, und was bei seinem Vorgänger als beiläufige, vorsichtig eingeschränkte Bemerkung zu lesen war, wird bei ihm zur apodiktischen Gewißheit: „Schneider hat recht, Wolfram schreibt einen 'Anti-Gregorius', einen 'Anti-Hartmann'" (S. 21, s. auch S. 19, S. 27). Und da das Schlagwort einmal seine Zündkraft bewiesen hat, ist es auch gleich noch ein „Anti-Chrestien" (S. 27), den Wolfram geschrieben haben soll. Begründung: einige in drei Nebensätzen angedeutete Unterschiede des *Parzival* vom *Conte del graal* (S. 27).

Die Kritik wäre nörglerisch, wenn sie sich bei einer belanglosen Vorliebe für suggestive Bezeichnungsweisen aufhalten wollte. Zudem ist Wapnewski nicht der erste, der diese gebraucht; Wendelin Foerster hat damit vor etwa siebzig Jahren angefangen, indem er Chrétiens *Cligés* einen 'Anti-Tristan' (zum verschollenen *Tristan* des Chrétien von Troyes) nannte, und die flüchtige Bemerkung Hermann Schneiders ist nur die Brücke, über die die „Anti"-Charakterisierung in die Studien Wapnewskis drang. Aber es besteht ein sachliches Interesse, Benennungen wie „Anti-Hartmann" aus der mittelhochdeutschen Literaturgeschichte fernzuhalten[4]. Denn solche Bezeichnungsweise ruft ein Bild hervor, das auf die Gepflogenheiten der erzählenden Literatur des Mittelalters nicht anwendbar ist. Sie erweckt den Eindruck, als habe ein Autor sich durch das Werk eines anderen zu einer kontradiktorischen literarischen Hervorbringung anreizen lassen, als stelle ein episches Werk das gewollte Gegenstück zu einem anderen dar, als wachse erzählende Dichtung aus dem Streit der Meinungen und aus der literarischen Diskussion. Solche Auffassung setzt einen Entwicklungsstand und eine Behendigkeit des literarischen Lebens voraus, die für das Mittelalter undenkbar sind[5]. Und sie verkennt die Bedürfnisse eines literarisch

[4] Vgl. den Einspruch in den Rezensionen Eggers' (S. 181/182) und Zeydels (p. 71).

[5] Gewiß, es gibt einen *Anti-Claudianus* des Alanus von Lille aus der 2. Hälfte des 12. Jh.s als literarischen Widerpart zu den *In Rufinum libri duo* des Claudian aus dem späten 4. Jh. Es gibt den theologischen Traktat *De natura et dignitate amoris* des Abtes Wilhelm von Saint-

produktiven Mannes vom Format Wolframs, der, durch die Vorlage schon mehr gebunden als der Entfaltung seines Gestaltungswillens zuträglich war, in dem ihm verbleibenden schmalen Raum zwischen stofflicher Gebundenheit, Publikumsansprüchen und Gönnerrücksichten seinen *sin* zur Darstellung bringen wollte[6].

II

In seinem zweiten Kapitel läßt sich der Verfasser von dem Bestreben leiten, „Wolfram auf dem Wortlaut der biblischen Schriften fußen [zu] lassen" (S. 32, Anm. 14). Er stellt sich mit dieser „These urchristlichen Einstromes" (S. 45, Anm. 54) in gewollten Gegensatz zu jener Richtung der Parzivalforschung, die, „wie seit Ehrismann Zs. 49 üblich"[7], geneigt ist, Wolframs Religiosität „vom Wortlaut des theologischen Schrifttums seiner Zeit und vorausgehender Jahrhunderte ... zu deuten" (S. 32, Anm. 14). Was Wapnewski an seinen Ausgangspunkt heranführt, ist der Gedanke, „Wolfram im Zusammenhang mit der religiösen Laienbewegung des 11. bis 13. Jahrhunderts" zu sehen (S. 32, Anm. 14). Die Begründung dieser Annahme spart der Autor für sein sechstes Kapitel auf. Dort sieht man, welches die Motive für seine Annahme sind, die trotz (oder wegen?) der vielfachen Berufungen auf Friedrich Heers Arbeiten nirgends klar erläutert wird: einerseits das Zugeständnis, daß es im Parzival Züge gibt, die an häretische Glaubenssätze und an kultische Formen der Katharer anklingen und die „möglicherweise in dieser Richtung unorthodoxen Christentums" deutbar sind (S. 196), und andererseits der entschiedene Einspruch dagegen, diese Züge tatsächlich aus den Ketzerbewegungen des Hochmittelalters herzuleiten.

Wapnewskis zweites Kapitel, „Der Parzival und biblisches Schrifttum" (S. 28—73), stellt sich so als der Versuch einer positiven Widerlegung der Katharerthese dar: nicht katharische Einflüsse sollen es sein, die das erklären können, was der Forschung von jeher als Besonderheiten an Wolframs Religiosität aufgefallen ist, sondern: „Der Parzival enthält ... einen Niederschlag der wogenden Massenreligiosität, die das Volk im 11. bis 13. Jahrhundert erfaßte, ... im Sinne der Aufnahme biblischen Wortlauts, biblischen Gedankenguts, der Aufnahme von Spruchweisheit und Lebensformen des Urchristentums" (S. 44). Diese Stelle zeigt zugleich, in welcher Unschärfe und Vielschichtigkeit der Verfasser den allerdings sehr komplexen Begriff der „religiösen Laienbewegung des 11. bis 13. Jahrhunderts" verwendet, der doch die eine seiner „im wesentlichen zwei Thesen" tragen soll (S. 10).

Man weiß, daß für diese Bewegung einer der mächtigsten Antriebe das Christuswort Matth. 19,29 und daß die Erfüllung des christlichen Armutsideals eines ihrer erstrebtesten Ziele war[8].

Thierry zu Reims aus der Zeit vor der Mitte des 12. Jh.s, der wegen seiner Opposition zu Ovids Liebeslehre und Liebesbegriff mit Recht ein *Anti-Nasonem* genannt wird. Und es gibt die Liedgattung des *jeu parti* oder *partimen*, in dem die geradzahligen Strophen thematisch die Anti-Strophen der ungeraden sind. Aber dies alles liegt auf anderen literarischen Ebenen und steht in anderer geistiger Umgebung.

[6] Daß die Durchführung eines bestimmten Stilwillens, der dem eines Vorgängers entgegengesetzt ist, „einen gattungsgerechten Gegenroman" hervorbringen kann, hat H. de Boor an einem lehrreichen Beispiel jüngst sehr anschaulich gezeigt (*Der Daniel des Stricker und der Garel des Pleier*, PBB 79/Tübingen 1957, S. 67—84). Es handelt sich hierbei jedoch nicht um Entgegensetzungen von Ideen, dargestellt an verschiedenen Erzählstoffen, auf gleicher Stilebene, (wie dies nach Wapnewskis Meinung bei *Gregorius* und *Parzival* der Fall sein würde), sondern um stilistische Gegensätze — Stil in einem sehr weiten Sinn aufgefaßt — verwirklicht am gleichen Stoff.

[7] *Über Wolframs Ethik*, ZfdA 49 (1908), S. 405—465.

[8] „Es war kein Zufall, daß die beiden großen Orden des 12. Jahrhunderts so nachdrücklich den christlichen Armutsbegriff unterstrichen und zu verwirklichen suchten: wurde er doch von einer breiten Laienbewegung unter mönchischer Führung beansprucht und in einer Weise praktiziert, die eine Kritik an dem bisherigen benediktinischen Armutsideal bedeutete". Ernst Werner, *Pauperes Christi. Studien zu sozial-religiösen Bewegungen im Zeitalter des Reformpapsttums*. Leipzig 1956, S. 19.

Dieser Aufruf zur Nachfolge Christi in der Armut machte aus denen, die ihm gehorchten, *pauperes Christi*. Löst man diesen wichtigsten Grundzug aus dem für eine philologische Untersuchung unhandlichen historischen Gebilde 'religiöse Laienbewegung', so stößt man damit bei Wolfram auf einen bemerkenswerten Widerhall. In einer Art Vorspruch zu Herzeloydes Weltflucht, der in Chrétiens Gralerzählung keine Entsprechung hat, erklärt er: *genuoge sprechent, armuot, / daz diu sî ze nihte guot. / swer die durch triuwe lîdet, / helleviur die sêle mîdet. / die dolte ein wîp durch triuwe: / des wart ir gâbe niuwe / ze himel mit endelôser gebe* (116,15—21).

Man wundert sich, daß Wapnewski diese Stelle übergangen hat, wie er überhaupt das christliche Armutsideal als die Grundkraft jener Frömmigkeitsbewegungen des Hochmittelalters nicht in seine Betrachtungen einbezieht. Denn wenn irgendwo im *Parzival*, so könnte man hier einen Widerhall der besonderen Laienfrömmigkeit jener Zeit, die die *imitatio Christi* und mit ihr das ewige Leben in der *paupertas* zu erringen strebte, heraushören wollen. Aber spricht jemand, der an dieser Bewegung inneren Anteil nimmt, von dem sie bewegenden Armutsideal so kühl und ohne jeden Eifer, wie Wolfram es mit seinen nächsten Versen tut: *ich waene ir nu vil wênic lebe, / die junc der erden rîchtuom / liezen durch des himeles ruom. / ich erkenne ir dehein. / man und wîp mir sint al ein: / die mitenz al gelîche* —?

Man darf diese Stelle als beweisend dafür ansehen, daß sowohl Wolfram persönlich als auch sein Lebenskreis mit der Frömmigkeitsbewegung ihrer Zeit, mit den sie bewegenden Idealen evangelischer Armut und apostolischen Lebens nichts zu tun hatten. Eine nähere Untersuchung des *armuot* (*armüete*)-Begriffs im *Parzival* würde ergeben, daß Wolfram dieses Wort sonst gar nicht im christlichen Sinne[9] und erst recht nicht im verschärften Sinne der laikalen Frömmigkeitsbewegung jener Jahrhunderte gebraucht. Wolfram sah die *armuot* mit der Nüchternheit des Ritters, der in dürftigen Verhältnissen lebt, in Verhältnissen, die dennoch nicht so drückend sind, daß er sich nicht gelegentlich ein wenig darüber lustig machen könnte. Mit dem ersten Vorkommen des Wortes in seiner Gralerzählung gibt er zugleich dessen Grundton an, der nicht wenig an germanisch-deutsche Spruchdichtung erinnert: *ez enwart nie niht als unvruot, / sô alter unde armuot* (5,15—16). So spricht man nicht über die Armut, wenn man vom Geiste der religiösen Laienbewegung des 11. bis 13. Jahrhunderts erfaßt oder auch nur angehaucht ist.

Im Kern von Wapnewskis Vorstellungen von der Frömmigkeitsbewegung jener Zeit trifft man den (aus der Lutherzeit zurückprojizierten) „Schluß auf bibellesendes Laientum" (M. Wehrli, S. 112) an. Der Autor setzt voraus, daß Wolfram an jenem Zurückgreifen auf die Urschriften des Christentums teilhatte, und begründet dies mit der fragwürdigen „Tatsache, daß der biblische Text den Dichtern immer geläufig und im Kopf war", und mit der nicht weniger problematischen Behauptung: „Es ist bekannt, daß unsere mhd. Autoren bibelfest waren" (S. 43). Nur unter der Bedingung, daß man für Tatsachen nimmt, was vorgefaßte Meinungen sind, wird man die im zweiten Kapitel von philologischer Sorgfalt unterstützte Behauptung, Wolfram habe Begriffe, Ausdrucksformen und metaphorische Verdeutlichungen aus urchristlichen Schriften in seinen *Parzival* übernommen, am ausgebreiteten Vergleichsmaterial bestätigt finden.

Die Wortstudien haben einen Wert in sich. Zum mindesten gebührt dem Verfasser Dank, auf die Möglichkeit einer Explikation bestimmter Wolframscher Ausdrucks- und Gedankenformen durch den Wortlaut biblischer Texte wiederum hingewiesen und die Explikation an zahlreichen Beispielen selbst versucht zu haben. Doch auch wenn es ihm gelungen wäre, eine Beziehung des *Parzival*textes auf Stellen des Jacobusbriefes oder des Ersten Johannesbriefes evident zu machen, so würde ein solcher Nachweis die weitere Behauptung nicht rechtfertigen können, daß Wolfram aus dem Geist der religiösen Erneuerungsbewegung seiner Zeit geschrieben hätte. Die Erinnerung an ein in der Predigt gehörtes Bibelwort, das Überdenken dieses Wortes und sein Einsetzen an ihm geeignet erscheinender Stelle seines Erzählwerkes, — dies alles wäre Annahme genug, um

[9] Außer 251, 13, wo *armuot* auf Trevrizents Mönchsgelübde hindeutet. Chrétien gebraucht den entsprechenden afrz. Terminus *povreté* (v. 441) ein einziges Mal, in rein weltlicher Bedeutung.

zu erklären, daß Anklänge an biblischen Wortlaut in seinem *Parzival* hörbar sind. In Chrétiens 68zeiligem *Perceval*-Prolog findet man nicht weniger als vier Paraphrasen über Evangelienworte, z. T. mit allegorischer Ausdeutung; doch ist bisher niemand auf den Gedanken gekommen, Chrétien deswegen als den Anwalt oder Anhänger einer evangelischen Frömmigkeitsbewegung anzusehen.

Wenn es also z. B. möglich wäre, daß sich in Wolframs Rede vom *zin anderhalp an dem glase* (1,20—25) eine Reminiszenz an Jac. 1,22—25 verbirgt (was Wapnewski S. 37—39 nachzuweisen trachtet) oder an 1. Kor. 13,12 (was in kaum geringerem Grad begründet werden könnte), und wenn noch weitere Anklänge Wolframscher Diktion an eben diese Episteltexte mit Grund behauptet werden könnten, so sollte man vor darüber hinausführenden Schlüssen doch nüchterne Urteile anhören, wie diese: „Man wird Wolfram kaum gerecht, wenn man ihn ausschließlich mit philosophischen und theologischen Kategorien beurteilt. — Sicher besaß er weniger gelehrtes theologisches Wissen, als man hin und wieder vermutet hat. — Die philosophisch-theologische Bildung des mittelalterlichen Menschen war im allgemeinen gering, die hohe Theologie eine Angelegenheit eines kleinen Kreises von Gelehrten“[10]. Obwohl Wapnewski nicht durchweg der Vorwurf einer übermäßig theologischen Auslegung des *Parzival* gemacht werden kann, kommt er doch zumeist jener Richtung der Wolframphilologie nahe, die Jean Fourquet zu der Bemerkung veranlaßt hat: „L'actuelle recherche allemande tend en majorité ... à traiter le Parzival comme une œuvre ‘conçue du Saint-Esprit’“[11]. Diese Bedenken haben ihre Berechtigung besonders da, wo die Schrift des Pastor Hermae in den Kreis des Vergleichsmaterials einbezogen wird (S. 45—54). Wapnewski und seine Gewährsleute können das Nachwirken dieser Schrift lediglich für das Frühchristentum und für die Kirchenväter bezeugen. Wenn er sich um die Wirkungsgeschichte dieses Schriftstellers noch ein wenig mehr gekümmert hätte, so würde er die Notiz gefunden haben: „La tradition des anténicéens, comme Tertullien, Irénée et le *Pasteur* d'Hermas, n'est représentée dans les bibliothèques que jusqu'à la fin du XIIe siècle inclusivement. Puis, il y a rupture partout jusqu'au XVe siècle“[12]. Wie nun soll ein Text, der seit den Kirchenvätern im mittelalterlichen Studium kaum mehr eine Rolle gespielt hat und der seit dem Ende des 12. Jh.s auf lange Zeit hinaus aus den Bibliotheken verschwunden ist, nach der Jahrhundertwende auf einen Laien gewirkt haben? Auf einen Laien namens Wolfram von Eschenbach, der auf der Höhe seines Lebens mit großem Ernst bekennt: *swaz an den buochen stêt geschriben, / des bin ich künstelôs gebliben: / niht anders ich gelêret bin, / wan hân ich kunst, die gît mir sin?*[13]

„Andere Gelehrsamkeit habe ich nicht; doch wenn ich etwas kann, so verdanke ich es der (mir von Gott mit meiner Natur verliehenen) Vernunft.“ Dieses Bekenntnis des alternden Wolfram, das in den Zusammenhang seiner größten und persönlichsten religiösen Aussage eingefügt ist, kann man nicht übergehen, wie man das gewiß ironisch polemisierende *ichne kan deheinen buochstap* (*Parzival* 115,27) und manches andere als genialische Flunkerei abzutun gewohnt ist. Über dieses Bekenntnis sollte sich niemand hinwegsetzen, der über seine Religiosität zu schreiben meint und dabei ein Verhältnis zur Theologie herstellt, das nur durch das studium sacrale erworben werden kann, nicht aber aus der in der Laienfrömmigkeit neu zur Wirkung kommenden „schlichten Einfachheit und der volkstümlichen Verkündigungsfreudigkeit der urchristlichen Epoche“ (S. 54). Die Berufung auf die „große religiöse Laienbewegung“ als die Vermittlerin subtilster Theologie ist nur ein Ausweichen vor der unbeantwortbaren historischen Frage.

[10] P. B. Wessels, *Wolfram zwischen Dogma und Legende.* PBB 77 (Tübingen 1955), S. 134—135.

[11] *La structure du »Parzival«.* In: *Les romans du graal aux XIIe et XIIIe siècles.* Colloques internationaux du Centre Nationale de la recherche scientifique, t. III. Paris 1956, p. 208.

[12] J. de Ghellinck, *L'essor de la littérature latine au XIIe siècle.* Museum Lessianum, sect. hist., nos 4—5, 2e éd., Bruxelles-Bruges-Paris 1955, p. 308.

[13] *Willehalm* 2, 19—22.

III

Einen besonderen Rang innerhalb seiner Studien räumen der Autor und die Kritik[14] dem Augustinus-Kapitel (S. 74—114) ein. Wie es zusammen mit dem Untertitel „Parzival in Sünde, Strafe und Gnade" ankündigt, möchte es Parzivals Schuld und Gottes Gnade aus der augustinischen Lehre erklären. Nur nebenbei sei angemerkt, daß der Verfasser hierbei mit seinem eigenen historischen Grundgedanken in Konflikt gerät, „Wolfram auf dem Wortlaut der biblischen Schriften fußen [zu] lassen" und ihn eben nicht „vom Wortlaut des theologischen Schrifttums seiner Zeit und vorausgehender Jahrhunderte . . . zu deuten" (S. 32, Anm. 14). Denn einerseits wird niemand Augustin dem Urchristentum zurechnen wollen, und andererseits weiß der Autor sehr wohl, daß zu Wolframs Zeit die Theologie noch immer vorwiegend augustinisch ist (s. die auf S. 199 zitierten „allgemeinen Aussagen von repräsentativer Bedeutung"). Ihm unterläuft das Versehen, einen Text des 12. Jh.s, der lange Zeit Augustin zugewiesen worden war[15], aber gewiß nicht von ihm stammt, sondern von einem Zisterzienser vor 1165 verfaßt wurde[16], unter dem Namen des Kirchenvaters aufzuführen und in seine Vergleichstexte einzubeziehen (S. 17): den Traktat *De spiritu et anima.*

Weitere Schwierigkeiten entstehen dem Verfasser aus der Notwendigkeit, die präsumtive Einwirkung augustinischer Theologie[17] auf den *Parzival* mit seiner anderen Grundthese abzustimmen: Wolfram habe seinen Gralroman im Geiste der besonderen Laienreligiosität seiner Zeit gedichtet. Denn: „Jene Laienreligiosität ist nicht mit dem Namen des Doctor gratiae, ist vielmehr mit denen Abaëlards und Bernhards verbunden" (S. 199). Wapnewski versucht, diese klar und richtig gesehene Schwierigkeit seiner ideengeschichtlichen Konzeption durch einen sehr allgemeinen Hinweis zu beseitigen: „Jedenfalls wird man bis zum Aquinaten überall da, wo der Mensch vor Gott steht, mit der Wirkung eines zumindest immanenten Augustinismus rechnen müssen" (S. 199). Der Autor hatte mißbilligend zuvor einmal gesagt, es sei „leicht, im Bereich des Richtigen zu bleiben, wenn man im Bereich des Allgemeinen bleibt" (S. 113). Hier hat er wider bessere Einsicht es sich selbst leicht gemacht, indem er sich vor der historischen Frage: wie konnte Augustinus' Sünden- und Gnadendoktrin auf einen Laien des beginnenden 13. Jh.s einwirken? ins Allgemeine und Unverbindliche zurückzieht, auf einen fast dem gesamten Mittelalter „immanenten Augustinismus", der „sich in der Dichtung auf eine wunderbare Weise verwirklicht finden" soll (S. 85). Wenn man nicht gern an „eine wunderbare Weise" der Verwirklichung augustinischer Theologie in Wolframs *Parzival* glauben möchte, so wird man sich lieber nach der Frage umsehen, ob es geschichtlich möglich gewesen sein kann, daß spezielle augustinische Gedanken in Wolframs Gralroman Eingang gefunden haben.

Wapnewskis „entscheidender Ausgangspunkt" (S. 83) für die Interpretation von Parzivals Schuldverstrickung und Gnadenerlangung ist der augustinische Begriff des *reatus*, der im römischen Recht den Zustand des Schuldigen zwischen Anklage und Gerichtsurteil bezeichnet. Augustin hat diesen Begriff übernommen und wendet ihn gelegentlich zur Kennzeichnung des Verschuldetseins des Menschen durch die *cupiditas* an, die unmittelbare Folge der *superbia*, seiner Ursünde, ist[18]. Und aus diesem *reatus*-Begriff der augustinischen Sündenlehre sucht

[14] Beyschlag, S. 180. — Eggers, S. 182. — Moret, p. 159. — Rupp, S. 186. — W. Schröder, S. 1208—1210. — Wehrli, S. 111 u. 113—115. — Weigand, p. 294—295. — W. Wolf, Sp. 412—413. — L. Wolff, S. 298—300. — Zeydel, p. 71.

[15] G. Théry, *L'authenticité du De spiritu et anima dans Saint Thomas et Saint Albert.* Revue des sciences philosophiques et théologiques 10 (1921), p. 373—377.

[16] J. de Ghellinck, p. 189—190.

[17] Welche grotesken Verschiebungen geistiger Größenverhältnisse in der Germanistik möglich sind, zeigt die Bemerkung von Eggers, „daß die augustinische Theologie zur Erklärung der religiösen Vorstellungswelt des Parzival ausreicht" (S. 182).

[18] Etienne Gilson, *Introduction à l'étude de Saint Augustin.* (Etudes de philosophie médiévale, XI), 2e éd. rev. et augm., Paris 1943, p. 196, n. 2.

Wapnewski das Scheitern Parzivals auf der Gralburg zu erklären: „Parzival aber sündigt dadurch, daß er sündig ist. Er hat den Gral bereits verloren, bevor er ihn durch sein Schweigen verliert" (S. 95, Sperrung wie im Original). Damit ist das Unterlassen der Mitleidsfrage als ein „Symptom" für den uranfänglichen, allgemeinen Sündenzustand gedeutet, den Parzival mit der ganzen Menschheit teilt, „als konsequenter Ausdruck habitueller Sündhaftigkeit" (S. 95), die mit der Ursünde der *superbia* seit Adams Fall gegeben ist.

Wapnewski ist sich über die theologische Tragweite des *reatus*-Begriffs, den er für seine Interpretation fruchtbar zu machen und gegen andere Auffassungsweisen durchzusetzen sucht, nicht im klaren. Denn damit nimmt er dem persönlichen Versagen Parzivals alle persönliche Schuld und Verantwortung ab: Parzival muß scheitern, wie jeder andere auch scheitern müßte, da der Mensch sündig ist und sich durch die Ursünde seines Stammvaters im Reatzustand befindet. Dies aber widerspricht Wolframs Absicht vollkommen. Wenn Parzivals Verfehlung der Frage auf Munsalvæsche eine notwendige Folge aus der allgemeinen Sündenverschuldung des Menschen ist, was für einen Sinn haben dann die Vorwürfe Sigunes und Cundrîes und Trevrizents maßvolles Klagen? Sie alle setzen doch voraus, daß Parzival die Frage hätte aussprechen können, und leiten aus seinem Versagen eine persönliche Schuld ab. Und dürften sie, die sich als Menschen doch gleichfalls im Zustand des *reatus* (als der Folge des *peccatum originale*) befinden, Parzival ein Verschulden vorwerfen, das sie, in die gleiche Lage versetzt, unausweichlich auch auf sich geladen haben würden?

Bei der großen Bedeutung, die Wapnewski in seiner Auslegung dem augustinischen *reatus*-Begriff zukommen läßt (S. 92, 98/99, Anm. 103, S. 101, 102/103, 106, 111), hätte man erwarten dürfen, diesen Begriff aus den Texten selbst entwickelt oder wenigstens mit Textstellen so belegt zu sehen, daß man sich daraus eine hinreichend klare Vorstellung von seinem Sinn zu bilden vermöchte. Der Verfasser hat dies leider unterlassen. Der Leser ist darauf angewiesen, sich mit den Bruchstücken einiger auslegender Sätze verschiedener Autoren (Adam, Mausbach, Gilson) zu behelfen, die so zitiert sind (S. 92), daß nicht einmal die Umrisse eines klaren Begriffs, geschweige denn sein genauer Inhalt daraus gewonnen werden können.

Der Begriff *reatus* spielt in der Theologie Augustins nur eine sehr geringe, eine abseitige und spezielle Rolle. Der fast einen ganzen Quartband umfassende Index bei Migne gibt für ihn nur fünf Stellen in der riesenhaften schriftlichen Hinterlassenschaft des Kirchenvaters an[19], keine davon befindet sich in den fortwirkenden, großen Werken Augustins. Die Stelle, wo der Begriff des *reatus peccati* oder *reatus malae concupiscentiae* am eingehendsten behandelt und (gegen Pelagius) am heftigsten diskutiert wird, zeigt, um welche philosophischen Subtilitäten es dabei geht: *Subjectum est reatus iste, id est substantia, sicut spiritus, sicut corpus* (so von Augustin behauptet); *an in subjecto, sicut febris aut vulnus in corpore, sive avaritia vel error in animo?*[20] (Dies gegen die pelagianische Auffassung). Eine so kundige, umsichtige und reich dokumentierte Darstellung wie die von Etienne Gilson erwähnt den Begriff nur eben in einer Fußnote, die den Streit zweier Gelehrter über das *peccatum originale* bei Augustin verzeichnet (p. 196, n. 2).

Es erscheint also bei nüchterner Einschätzung der geschichtlichen Tragweite eines so speziellen Begriffs von vornherein unwahrscheinlich, daß er in der Frömmigkeitsbewegung des 11. bis 13. Jh.s oder in dem 'immanenten Augustinismus' jener Epoche noch eine Rolle gespielt haben könne. Bernhard von Clairvaux, der doch einer der großen Anreger jener religiösen Bewegung und zugleich ein großer Nachfahr im Geiste Augustins gewesen ist, sowie Petrus Abaëlardus, von dem wenigstens das erstere auch zu sagen ist — dies alles wird von Wapnewski eingeräumt (S. 199) — haben diesen Begriff nicht mehr[21]. Daß er für den Laien Wolfram irgendeine Bedeutung erlangen konnte, ist so gut wie ausgeschlossen.

[19] *In omnia opera Sancti Augustini index generalis.* PL 46, col. 561.

[20] PL 44, col. 860.

[21] Diese Behauptung stützt sich für Bernhard auf die *Indices rerum et verborum* seines Gesamtwerks bei Migne, PL 183, col. 1203—1308, und 185, col. 1921—1976. Für Abaëlard auf eine

Der Verfasser läßt den Leser hier in einer sonderbaren Beziehungslosigkeit zu den Texten. Er hat in seinem Augustinus-Kapitel nie auf den Grundtext selbst zurückgegriffen, ein einziges Mal einen zusammenhängenden augustinischen Passus aus zweiter Hand zitiert (S. 95) und es im übrigen regelmäßig unterlassen, bei Stellenverweisen den Ort (in Mignes *Patrologia latina* oder im *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*) anzugeben, wo das betreffende Augustinuszitat aufgesucht werden könnte. Statt dessen beschränkt er sich auf die bloße Titelangabe (auch diese nur in einer vielleicht der Augustinusforschung, aber keineswegs dem Germanisten geläufigen abgekürzten Form) und setzt einen durch Ziffern ausgedrückten Hinweis dazu, der es offen läßt, welcher Bestandteil des betreffenden Opus damit bezeichnet werden soll: *liber*, *tractatus* oder *caput*[22]. Der augustinische Wortlaut wird auch dem Leser, der es sich nicht bequem macht, dadurch in vielen Fällen unauffindbar. „Wie Wolfram und ob Wolfram eine Kenntnis jener theologischen Spekulation könne gehabt haben (— da ihm doch ein Mausbach nicht zur Verfügung stand —)", fragt sich Wapnewski (S. 111), in der Parenthese mit schönem Freimut seine eigene Arbeitsweise ironisierend; man wäre ihm, dem ein Mausbach[23] ja zur Verfügung stand, dankbar gewesen, wenn er sich eine ähnliche Frage einmal im Hinblick auf seine Leser vorgelegt hätte.

IV.

Das vierte Kapitel, „Zahlenkomposition, Aufbau und Schichten der Handlungen und Personen" (S. 115—150), in sich das uneinheitlichste des Buches, hat die Mehrzahl der Rezensenten in einige Ratlosigkeit versetzt. Werner Wolf, als einziger, scheint damit einverstanden (Sp. 413). Ludwig Wolff erklärt freiweg, er könne „persönlich nicht viel damit anfangen" (S. 300). Die übrigen, soweit sie sich nicht des Urteils enthalten, sehen sich genötigt, dem Autor für dieses Kapitel ihren Beifall zu versagen[24]. Und schließlich blickt auch dieser selbst mit Skepsis auf den Ertrag seiner Mühen zurück: „Sehr zufriedenstellend sind jedoch solche Entdeckungen nicht. — Sie [die Untersuchung] brachte uns einige Hinweise, jedoch keine wesentliche Förderung in der Erkenntnis der Dichtung selbst." Eine „Warnung zu diesem Thema" ist sein letztes Wort (S. 123 u. Anm. 28a). Wie man dennoch, bei weniger veräußerlichter und bei klar differenzierter Handhabung des Strukturbegriffs, ohne Zählen, nur durch Wägen, großartige Aufschlüsse über die Dichtung und eine *durchliuhtec* gegliederte Gesamtansicht des Werkes gewinnen kann, hat Jean Fourquet in einer brillanten Studie gezeigt[25].

V.

Im letzten Teil seines Buches gibt der Autor sein Wort und seine Meinung zu einigen umstrittenen Fragen der Parzivalforschung ab, voran über „Trevrizent: Widerruf und Gralprämissen" (5. Kap., S. 151—173). An diesem Kapitel ist zunächst die gründliche, saubere und texttreue Explikation der Verse 798, 1—30 zu rühmen, wie Wapnewski überhaupt seine besten Fähigkeiten in der direkten Arbeit am Wolfram-Text ausspielen kann. In umsichtiger Auseinandersetzung hauptsächlich mit Gottfried Weber hält er, mit dem Wortlaut der umstrittenen Verse als Rück-

Lektüre der Stücke CVII: *Quod omnia peccata baptismus deleat, tam originalia quam propria, et contra* — und CVIII: *Quod parvuli baptizandi peccatum non habeant, et contra* seines *Sic et non*, wo, wenn überhaupt, unter den als *auctoritatem habentes* angeführten sieben Lehrsätzen Augustins der Begriff *reatus* zu erwarten wäre. — PL 178, col. 1501—1503.

[22] Beispiel für einen solchen Textverweis und seine Entschlüsselung: Op. imp. c. Iul. 6,12 (Wapnewski S. 95, Anm. 90) bedeutet *Opus imperfectum contra Iulianum*, lib. 6, cap. 12. Diese Stelle findet sich (für den Ungeübten nach langem Suchen, weil von W. überhaupt nicht angegeben) in Migne, PL 45, col. 1522.

[23] J. Mausbach, *Die Ethik des heiligen Augustinus*, 2 Bde, Freiburg/Br. 1909 (von W. benutzt in der 2. Aufl., Freiburg/Br. 1929). Nach E. Gilson, op. cit., p. 338, „die vollständigste Darstellung der augustinischen Ethik."

[24] Eggers, S. 182. — W. Schröder, S. 1210—1211. — Wehrli, S. 118. — Weigand, p. 295.

[25] *La structure du «Parzival»*. A.a.O., p. 199—209.

halt, daran fest, daß sich Trevrizents Widerruf im XVI. Buch nur auf das bezieht, was er im IX. Buch über das Schicksal der neutralen Engel gesagt hatte. Und zweitens: daß der Sinn seiner Worte keineswegs die „‚Gralprämissen', d. h. ... die Voraussetzungen, unter denen der Gral zu gewinnen ist" (S. 152), umstößt oder auch nur verwandelt.

So sehr der Verfasser einerseits die Vereinbarkeit der Trevrizentworte über die Bedingungen der Gralwürde mit dessen früheren Aussagen zu erweisen trachtet, so wenig bestreitet er andererseits, daß es sich bei seinen nunmehrigen Worten über die *vertriben geiste* um einen wirklichen Widerruf früherer Aussagen handelt — beides mit einleuchtenden Gründen. Es ist nur konsequent, daß er danach vorschlägt, die gesamte Dreißigergruppe „als Interpolation, als späteren Einschub anzusehen" (S. 169), den Wolfram selbst noch angebracht habe: „Wolfram scheint also zu einer Revocatio gezwungen worden zu sein, die er naturgemäß Trevrizent in den Mund legt, da Trevrizent ja Parzival im beanstandeten Sinn informiert hatte. — Der ursprüngliche Fehler war an seinem Ort nicht mehr zu korrigieren, da das IX. Buch längst unter dem Publikum war, als Wolfram sich zu einem Widerruf gezwungen sah" (S. 171).

Wapnewski hat mit dieser seiner in scharfsinniger Nüchternheit entwickelten Auffassung von Trevrizents Widerruf wenig Anklang gefunden, den meisten bei Werner Schröder (S. 1212—1213), den schärfsten Einspruch dagegen bei Hugo Kuhn[26]. Zum Vergleich darf hier das Beispiel einer anderen *retractatio* angeführt werden, die uns aus der Zeit vor Wolfram mit interessanten Einzelheiten überliefert ist.

Bernhard von Clairvaux veröffentlichte nachträglich zu seinem Traktat *De gradibus humilitatis* den Widerruf zweier irriger „Meinungen" aus dieser Schrift. Die eine davon betraf gleichfalls eine (allerdings mit Wolframs Aussagen über die *vertriben geiste* nicht vergleichbare) angelologische Frage: *Alio quoque in loco quamdam de Seraphim opinionem posui, quam nunquam audivi, nusquam legi.* Als Begründung dafür, daß der Widerruf einer „Meinung", für die er sich auf keine Autorität berufen konnte, erst nachträglich erfolgte, teilt Bernhard das Folgende über die äußeren Umstände mit: „Weil ich indessen einen solchen Irrtum meinerseits erst lange nachdem dieses Büchlein von mir herausgegeben und von vielen abgeschrieben worden war, entdeckte, und weil ich die schon durch so viele Bücher verbreitete Lüge nicht verfolgen konnte, hielt ich es für notwendig, zum Bekenntnis meines Irrtums Zuflucht zu nehmen"[27].

Die Motive, die Wapnewski für den Widerruf Trevrizents (der ein Widerruf Wolframs selbst ist) vermutet, sind die gleichen, die Bernhard für seine *retractatio* angibt: Ein Verstoß gegen die Lehrmeinung der Kirche durch eine persönliche irrige Ansicht ist Sünde und kann nicht anders als durch Widerrufung gebessert, ‚gebüßt' werden, da sie in Wort und Schrift bereits unter ein Publikum verbreitet ist. Es ist einleuchtend, daß der Erzähler Wolfram dies in anderer, weniger direkter Weise tun konnte als der Kleriker Bernhard. Wapnewskis Erklärung jedenfalls, die ihre sämtlichen Begründungen aus dem Text holt, stimmt mit den Motiven und Formen einer verbürgten mittelalterlichen *retractatio* vollkommen überein. Ob man Wolframs Widerruf als einen Einschub nach Abschluß seines *Parzival* oder als eine noch im Verlauf der dichterischen Arbeit rechtzeitig eingefügte Korrektur ansieht, ist danach eine zweitrangige Frage. Mit dem Seitenblick auf jene andere *retractatio*, zu der natürlich keinerlei Beziehung behauptet werden soll, wird man Werner Schröders noch immer behutsam abwägendes Urteil bekräftigen können, daß Wapnewskis „Radikallösung ... den bisherigen bald resignierenden bald beschönigenden in mehr als einer Hinsicht überlegen zu sein" scheine (S. 1213).

[26] *Parzival. Ein Versuch über Mythos, Glaube und Dichtung im Mittelalter.* DVjs 30 (1956), S. 169, Anm. 11: „Aber seine Lösung, Trevrizents Widerruf 798, 1—30 als spätere revocatio Wolframs zu eliminieren, ist eine Eisenbartkur."

[27] *Sed quia talem errorem meum multo post, quam a me idem libellus editus, et a pluribus jam transcriptus fuit, deprehendi; cum non potui per tot jam libellos sparsum persequi mendacium, necessarium credidi confugere ad confessionis refugium.* — Retractatio Sancti Bernardi in tractatum *De gradibus humilitatis.* Migne, PL 182, col. 939—940. Die widerrufene Stelle findet sich in cap. 10, n. 35, col. 961.

VI.

Zweck und Absicht des sechsten Kapitels, „Das IX. Buch des Parzival, Ketzertum und religiöse Laienbewegung" (S. 174—196), würde man am knappsten ausdrücken können, indem man die Überschrift zu einer These umformt: Das IX. Buch des *Parzival* ist nicht aus dem Geiste des Ketzertums, sondern der religiösen Laienbewegung geschrieben. Der Streit, ob dieser Teil des *Parzival* katharische Glaubensformen und -vorstellungen enthalte, hat sich von jeher um die Person, um die Rolle und um die religiösen Handlungen des Einsiedlers Trevrizent konzentriert. Wapnewski hält sich an diesen traditionellen Ausgangspunkt.

Die Auseinandersetzung um Trevrizent verdankt ihre Unermüdlichkeit zu einem beträchtlichen Teil der Unkenntnis jener Wechselbeziehung, die zumal in den Gralromanen zwischen dem umherziehenden, *âventiure* suchenden Ritter (dem *chevalier errant*) und dem Einsiedler (dem *ermite*) besteht. Der Einsiedler, der in der Absonderung vom klösterlichen Leben seine Daseinsform verwirklicht, ist die typische Gegenfigur zum *chevalier errant*, der in der Entfernung vom höfischen Mittelpunkt sein ritterliches Ideal zu erfüllen sucht. Jeder bleibt dabei dennoch an seinen Stand gebunden, der Eremit an seine *confratres* und an die *regula* seines Ordens, der Ritter an seine *compagnons* und an die Leitsätze der *ordre de chevalerie*[28].

Die *stabilitas loci* des einen in der Wildnis und die *vita instabilis* des anderen, die ihn durch Heide, Wald und Wildnis treibt, sorgen dafür, daß es zur Begegnung zwischen beiden kommt. Diese Begegnung ist immer Einkehr des Ritters bei dem Einsiedler, ist Bewirtung des Gastes und Gewährung von Rat und Hilfe durch den Gastgeber, den *wirt*. Die Einsamkeit und Gesellschaftslosigkeit, in der die beiden sich begegnen, bietet die äußere Gewähr dafür, daß zwischen dem Mann geistlichen und dem Mann weltlichen Standes sich menschliche Kommunikation vollzieht. Zumeist verbindet sie noch ein weiteres miteinander: daß der Einsiedler in seinen verflossenen Jahren gleichfalls ein ritterliches Leben geführt hat[29].

Als eine solche Szene von typischer Struktur ist zunächst auch die Einkehr des *chevalier errant* Parzival bei dem *ermite* Trevrizent zu sehen. Alle typischen Züge kehren im IX. Buch Wolframs wieder, und vieles, was dem Germanisten problematisch erscheint, erklärt sich aus dem Typus. Es ist unnötig, Pastor Hermae VIII, 10 und Jacobusbrief 1, 27 heranzuziehen, um „an die Funktion Trevrizents" erinnert zu werden, „der Gastfreundschaft übt ..., den Bekümmerten tröstet, den Angefochteten auf den rechten Weg bringt und ihm frohe Zuversicht einzuhauchen sich müht; der den Sünder zurechtweist" (S. 51). Auch der Hintergrund der augustinischen Prädestinationslehre und des Reatzustandes ist überflüssig für das Verständnis dieses Tatbestandes: „So also läßt sich Trevrizents auffälliges Verhalten, seine Ausgeglichenheit, mit der er auf das entscheidende Geständnis reagiert, erklären (488, 19ff.): Vier Zeilen Klageaufruf und sechs Zeilen Scheltens. Dann folgen sofort Rat und Ermutigung. — Nur die Tatsache, daß Trevrizent in Parzival den Berufenen spürt, und sein Wissen, daß es sich bei dieser Tat um eine Sündenstrafe, um das Produkt zurückliegender Verstrickung, nicht aber um eine der autonomen Verantwortung des Ich aktuell unterstehende Sünde handelt, erklären dieses sein Verhalten!" (S. 98)

All dies erklärt sich müheloser, natürlicher und treffender aus Form und Funktion jener typischen Szene zwischen Einsiedler und schweifendem Ritter. Eine solche Verkennung des Typischen und Allgemeinen, wie sie gerade anläßlich der Trevrizent-Episode häufig zu beobachten ist, zeigt die Gefahren einer Interpretation, die die Weite des vergleichenden Studiums zugunsten einer weither geholten tiefsinnigen Explikation verschmäht. Gewiß ist die Einsiedlerbegegnung Parzivals mehr als die Variante einer stehenden Situation der Gralepik, mehr auch als deren

[28] Vgl. Chrétien, Gornemant-Episode, v. 1635—1637: *La plus haute ordre avuec l'espee / Que Deus et feite et commandee: / C'est l'ordre de chevalerie.*

[29] Für diese Eigentümlichkeit hat Jean Frappier in seinem Aufsatz *Le Graal et la chevalerie*, Rom 75 (1954), p. 202ss., zahlreiche Beispiele gesammelt.

eindringlichste Ausgestaltung. Aber sie muß zunächst einmal vor diesem Hintergrund gesehen werden, damit das Besondere an ihr vom Allgemeinen ihres Typus unterschieden werden kann.

Der Streit um Trevrizents geistlichen Status würde sich nicht mit solcher Hartnäckigkeit in der germanistischen Diskussion gehalten haben, wenn man sich um eine etwas genauere Kenntnis der monastischen Lebensformen des Mittelalters bemüht hätte. Den Anstoß zu diesem Streit gab u. a. die mehrfache Benennung des Einsiedlers mit *der guote man*; die Verfechter manichäischen Einflusses glaubten darin den *bonus homo* der Katharer wiederzuerkennen. Schon der ebenfalls mehrmalige Gebrauch der entsprechenden afrz. Bezeichnung *li buens hon* (cas. obl. *le buen home*) für die gleiche Person durch Chrétien hätte sie entweder zu größerer Vorsicht oder zu größerer Konsequenz anhalten sollen: zu der Konsequenz nämlich, wenn schon Trevrizent, dann auch Chrétiens *saint hermite*, *le saint home* (v. 6303, 6305) als den katharischen *bonus homo* anzusehen. Es ist gut und richtig, daß Wapnewski darauf aufmerksam macht (S. 184). Auch seine weiteren Bemühungen, diese Gleichsetzung als zu unrecht vorgenommen zu erweisen (S. 184—187), verfolgt man mit zustimmender Anteilnahme und ein wenig mit Bedauern, daß sie überhaupt nötig sind. Das ist nicht Wapnewskis Schuld, schuld daran ist die unglückliche Vorliebe eines Teils der Wolframforschung für das Abgelegene und Weithergeholte.

Es ist verhältnismäßig einfach, hier den Autor durch einen Hinweis aus zweiter Hand in seinen Darlegungen gegen die Katharerthese zu unterstützen: Der hl. Stephan von Thiers gründete im Jahre 1076 die Eremitengenossenschaft von Grandmont (Bistum Limoges in Südwestfrankreich, südlich angrenzend an die Grafschaft Anjou) auf der Grundlage der Benediktinerregel. „Die Mönche wurden *pauvres frères*, später *bons hommes* genannt. Jeder lebte einzeln nach dem System der Lauren; nur für das gemeinsame Gotteslob kamen sie zusammen. Die Kongregation von Grandmont verbreitete sich über ganz Frankreich und war im 12. Jahrhundert sehr beliebt“[30]. Dadurch wird bestätigt und konkretisiert, was der Verfasser als Ergebnis seiner Teilstudie vorsichtigt ausdrückt: „Der Text zwingt uns also, *der guote man* zu übersetzen als: der Gottesmann, der Eremit; vielleicht ist es nur Synonymon für *der einsidel*“ (S. 186—187).

Trevrizent, von Wolfram zwar aus ritterlicher, aus laikaler Perspektive und darum vielleicht in Einzelheiten seines mönchischen Status unscharf gesehen, ist nach dem Leitbild eines Angehörigen jener Eremitengenossenschaft gestaltet, die eine Lebensform gewählt hatte, „die in vielem der Benediktinerregel folgte, aber doch mit zahlreichen Zusätzen von ihr abwich. Diese Zutaten forderten ein strenges Leben, erstrebten besonders die Übung der Demut und betonten die Armut so sehr, daß das Kloster nur in seinem nächsten Umkreis Ländereien besitzen durfte“[31]. Es wäre widersinnig, einen Mönch, der nach einer erneuerten und nach dem Vorbild alten Anachoretentums verschärften Form der Regel des hl. Benedikt lebte, häretischer Gedanken oder Kultgebräuche zu verdächtigen. Wolfram, dem diese mönchische Lebensform unbekannt sein mochte, da die Kongregation von Grandmont in Deutschland nicht verbreitet war, konnte in der Nach- und Ausgestaltung dieses Leitbildes in einzelnem ungenau sein; daß er es bis zur Verkehrung ins Häretische war, ist gewiß ausgeschlossen.

Von dieser Grundlage aus müßte es möglich sein, auch gegen die übrigen Argumente der Katharerthese entschiedenere Einwände aufzufinden, als Wapnewski vorzubringen vermag, da er die Möglichkeit nicht auszuschließen wagt, daß in dem undurchsichtigen Strom der „religiösen Laienbewegung“ noch immer einiges an „gnostisch-manichäisch-katharischen Ingredienzen“ (S. 196) in Wolframs Parzival eingeflossen sein könne. Daß es überflüssig ist, sich diese Möglichkeit offen zu halten, wurde an anderer Stelle dieser Rezension ausgeführt: Wolfram hatte keinerlei Verhältnis zu den religiösen Laienbewegungen seiner Zeit[32].

---

[30] Ph. Schmitz, *Geschichte des Benediktinerordens*, Bd. III, Einsiedeln-Zürich 1955, S. 29—30.

[31] Ph. Schmitz a.a.O.

[32] Vgl. H. de Boor, *Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang.* München 1953, S. 113.

Wapnewskis Parzivalbuch hat in der Kritik eine freundliche Aufnahme und vorwiegende Zustimmung gefunden. Insbesondere seine ersten drei sowie das letzte Kapitel erfreuen sich des fast ungeteilten Einverständnisses der bisherigen Rezensenten. Wenn unsere Rezension nicht in dem Maße zustimmend ausgefallen ist wie die Mehrzahl ihrer Vorgänger, dann glauben wir uns dennoch verpflichtet, hier zum Schluß wenigstens auch einige der bejahenden Stimmen zu Worte kommen zu lassen.

Ludwig Wolff nannte das „Buch in jedem Falle eine wertvolle Leistung, an dem man nicht vorübergehen kann" (S. 300), und fast mit den gleichen Worten leitete Hermann J. Weigand seine Besprechung ein: „No scholar can afford to by-pass this important study. In some of its chapters I regard it as epoch-making" (p. 293). Die ausländischen Forscher rühmten an ihm besonders seine Textbezogenheit (l'examen direct et scrupuleux du texte — André Moret, p. 160), das Geschick und die Umsicht der wissenschaftlichen Diskussion (an extremely able *Auseinandersetzung* with all the recent notable publications on the *Parzival* — Hermann J. Weigand, loc. cit., Max Wehrli nannte sie „Polemik in urbanen Formen" — S. 111) und die maßvolle und verbindliche Art des Disputierens (la modération du ton et la parfaite courtoisie de la discussion — André Moret, loc. cit.). Das gleiche wußte Heinz Rupp (S. 186) zu schätzen.

Werner Wolf fand anerkennende Worte vor allem für die „Sauberkeit und Zurückhaltung" der Untersuchung (Sp. 414). Hans Eggers nannte sie „eine sehr ertragreiche Arbeit" und besonders das 2. und 3. Kap. „nicht nur eine solide Diskussionsgrundlage, sondern ... eine in sich gerundete, sehr förderliche Leistung" (S. 183), Heinz Rupp „eine erfreuliche Bereicherung der Parzivalliteratur" (a.a.O.). Im Urteil Siegfried Beyschlags ist „das Buch ein reicher Gewinn und Fortschritt auf das eigentliche literarische Ziel hin, die Erschließung des Dichtkunstwerkes als solches", und ein „Beweis berufenen Forscherwillens" (S. 181). Und auch die Gelehrten, die kritischer zu Wapnewskis Leistung stehen, versagen ihr nicht die Achtung dessen, der am gleichen Gegenstand und in Richtung auf dasselbe Ziel arbeitet: „zum besseren Verständnis Wolframs" (Werner Schröder, S. 1214; vgl. auch Max Wehrli, S. 111 u. 119, selbst Edwin H. Zeydel, p. 72).

Das Buch ist mit einer Sprachkultur geschrieben, wie sie in wissenschaftlichen Veröffentlichungen selten ist. Der Autor hat die Gabe des treffenden Wortes und die Geschmeidigkeit der Satzführung, die ihm erlauben, mit müheloser Präzision auch schwierigste Sachverhalte und die Schwere des Stoffes zu meistern. Sein formales Niveau ist beeindruckend. Und wie er selbst es versteht, Gedanken und historische Materialien in Sprache zu formen, so zeigen sich seine besonderen Fähigkeiten auch da, wo er Gedankliches und dargestellten Stoff aus der Form niedergelegter Sprache wiederzugewinnen sich bemüht. Sein philologischer Sinn und sein großes interpretatorisches Geschick werden von allen Seiten anerkannt.

Die eigene Rezension meinte, sich in der Hauptsache eine Arbeit vornehmen zu sollen, die ihr umso notwendiger erschien, als sie von den vorausgegangenen Besprechungen entweder versäumt oder für nicht verrichtenswert erachtet worden ist: eine Prüfung der Tragfähigkeit des Bodens, auf dem die Hauptthesen Wapnewskis stehen. Sie fühlte sich dazu aufgefordert durch den letzten Satz seines Buches, der die positive historische Frage als für sein Ergebnis unerheblich zurückwies, „— es sei denn, es stehe ohnehin auf brüchigem Boden" (S. 200). Der Rezensent weiß, daß er in der Beschränkung auf die Grundlagenprüfung der Vielseitigkeit des Autors, dem Reichtum seiner Gedanken und der Feinheit seiner Analysen vieles schuldig geblieben ist.

Berlin Herbert Kolb

Carlo Grünanger, Storia della letteratura tedesca I: Il medioevo. Milano s. a. (1955), Nuova Accademia Editrice. 383 p., 1 carta geografica.

In Italien herrscht ein empfindlicher Mangel an volkstümlichen wie wissenschaftlich brauchbaren Gesamtdarstellungen der deutschen Literaturgeschichte. Ihm abzuhelfen, hatte der Bologneser Germanist Lorenzo Bianchi vor Jahren Scherers Werk übersetzen lassen; das nützliche Unternehmen drang jedoch über die Universität Bologna nicht hinaus, weil die drei unhandlichen Bände als „dispense" (Unterlagen zur Prüfungsvorbereitung) gedruckt worden waren. So blieb nichts anderes übrig, als auf die knappen Abrisse von Amoretti oder Bottacchiari zurückzugreifen; denn die Empfehlung eines deutsch geschriebenen Werkes scheiterte meist an den geringen Sprachkenntnissen auch des akademischen Publikums wie an der — nicht auf Italien beschränkten — Vorliebe für die Produkte der geistigen ‚cucina casalinga'.

Die neue Literaturgeschichte des Mailänder Germanisten G. weist originale Gesichtspunkte auf. Sie ist zwar nicht ohne Kritik, doch mit liebevoller Hingabe an den Gegenstand geschrieben. Im Rahmen der italienischen Germanistik bildet sie die bedeutendste, international gültige Gesamtdarstellung der älteren deutschen Literatur. Auf genauer Kenntnis der Texte und der kritischen Literatur fußend, behandelt der Vf. die Zeit von den germanischen Anfängen bis zum *Ackermann*. Er sieht die Entwicklung von einer Ausgangskonstellation voll „unlösbaren tragischen Antinomien" zu einer Situation, in der Erlösung möglich wird und jeder „Konflikt infolge der Abstufung der [moralischen] Werte in der Einheit der Ordnung beigelegt werden kann" (133). Für den gesamten behandelten Zeitabschnitt, ja mehr oder weniger für die deutsche Geistesgeschichte überhaupt, auf deren spätere Entwicklung der Vf. öfter vergleichend vorgreift, gelten die Spannungen des kluniazensischen Zeitalters (175):

„Zwei Symbole fassen das gesamte geistige Ringen der Epoche in sich zusammen: das launische Glücksrad, dessen Bild vor der Sammlung der *Carmina Burana* wiedergegeben ist (*O Fortuna, velut luna statu variabilis . . .*), und das Kreuz Christi, das als inspirierendes Sinnbild im Mittelpunkt des theologischen Denkens wie der religiösen Dichtung des Zeitalters steht; das rasch vergängliche Spiel einer Göttin, welche die irdischen Güter in ihren Armen hält, und die Demut des Gottes, der aus Liebe zum Menschen Mensch geworden ist. Wenn die Seele des größten Dichter-Denkers, den Deutschland hervorgebracht hat, nach Überwindung des Zweifels in den Werken der zweideutig-wandelbaren Gottheit, die zugleich niederschmettert und erhebt, das sichtbare Zeichen einer unfaßbaren väterlichen Liebe erkannt haben wird (*got selbe ein triuwe ist*, wird der Einsiedler Trevrizent seinen Schüler lehren) — erst dann und dann allein wird die große Stunde der mittelalterlichen deutschen Dichtung schlagen und das beispielhaft heilsame Abenteuer Parzivals hervorbringen."

In G.s interessantem Buch brechen Kräfte durch, die von der mystischen Heilserwartung des frühen Christentums gespeist sind. ‚Geschichte' ist für ihn kein säkularisierter Begriff, sondern bedeutet den Weg zu einer zeitlich absehbaren oder endzeitlichen Erlösung vom „Hort", dem „Sinnbild der Macht und der Herrschaft" (98). Literaturgeschichte insbesondere erscheint als Reflex einer Kette von religiösen Krisen — Gewissenskrisen der *übermüete*, des germanischen Fatalismus vor der sanften Gewalt des neuen Glaubens. Im geistesgeschichtlichen Prozeß spiegelt sich das fast wie ein geistliches Drama empfundene Ringen zwischen den dämonischen Mächten der ‚tracotanza' und der Demut mit modellhafter Deutlichkeit. Daß unter diesen Voraussetzungen Croces immanente historische Kategorien nicht übernommen werden können, versteht sich von selbst. Nur ein Beispiel möge den Gegensatz verdeutlichen, der sich durch die verschiedenen Ausgangspunkte ergibt. Zwar versteht auch G. „den ‚grimmen' Hagen, Heiden bis auf den Grund seiner Seele, und seine Schwester im Geiste, die nordische Brünhilde, als vollkommene Verkörperungen des Inbegriffs eines reinen Germanentums" (189); doch die Episode der Schildschenkung und Volkers versöhnliche Geste vor Rüdeger bringen „einen Lichtstrahl in das düstere Unwetter, das sich über den Häuptern der Todgeweihten zusammenballt. Es sei ohne Ethos,

hat Croce vom Nibelungenlied behauptet. Wenn man die Dichtung aus ihrer Zeit versteht und ihren tieferen Gehalt zu erfassen sucht, scheint ein solches Urteil nicht ohne weiteres annehmbar . . ." (192f.). Es bleibt unzulänglich, weil es die Erlösungsbedürftigkeit und -fähigkeit des Menschen übersieht.

Auch derjenige ausländische Leser, der über die inneritalienischen Geistesströmungen (welche die Konzeption der Geschichte einer fremden Nationalliteratur naturgemäß mitbestimmen) nur oberflächlich unterrichtet wäre, empfände sogleich die entschiedene Akzentsetzung in G.s Werk. Was sich in der ebenso geistvollen wie gut geschriebenen und stoffreichen Darstellung spiegelt, ist die moralisch-religiöse Problematik des gegenwärtigen Italien: die tiefgreifende und noch nicht abgeschlossene Auseinandersetzung zwischen „Crocianesimo" und „Anticrocianesimo"; zwischen denen, die sich nicht so sehr von Croces eigener Haltung als vielmehr durch die Croce-Imitation der Epigonen abgestoßen fühlen, welche ihnen als ephemerer und bereits überlebter ‚Liberalismus' erscheint, und der prinzipiell religiösen, genauer: der mystisch-universalistischen Anschauung der Gegner, die erlebten Glauben mit den Forderungen des Tages zu vereinbaren suchen. Eine solche Beobachtung will keineswegs sagen, der Vf. habe den Gegenstand seiner Arbeit zum Vorwand indirekter Polemik mißbraucht; sie soll vielmehr am Beispiel der Darstellung unserer Literaturgeschichte in einem anderen Kulturbereich — und das heißt: unter ganz verschiedenen geistigen Voraussetzungen — zeigen, wie eine prälogisch gefaßte Entscheidung den Grundkonzeptionen der historischen Untersuchung ihre Richtung gibt. Das gilt besonders für Italien, wo die wissenschaftliche Arbeit aufs innigste mit den allgemeinen geistigen Problemen verbunden zu sein pflegt — nicht zum Schaden ihrer Lebensnähe. Die Haltbarkeit von G.s streng dualistischer These wird sich vor allem an der sehr erwünschten Fortführung der Literaturgeschichte bis zur Gegenwart zeigen; denn seit der Reformation dürfte die Auseinandersetzung zwischen den moralischen Mächten nur noch selten so offen zutage liegen wie im Mittelalter.

Mainz-Meran Horst Rüdiger

Nachruf

Günther Müller zum Gedächtnis

Günther Müller, emeritierter Ordinarius für Neue deutsche Sprache und Literatur an der Universität Bonn, ist am 9. Juli 1957 im 67. Lebensjahr gestorben. Die deutsche Literaturwissenschaft beklagt den Verlust eines der großen Pioniere ihres neueren Forschungsweges. Trauer und Besinnung, die dieser Tod wachruft, schließen nicht nur die Hochachtung vor dem reichen wissenschaftlichen Ertrag einer Lebensarbeit, sondern auch die Verehrung einer menschlichen Persönlichkeit ein, die ausgezeichnet war mit dem Charme der Güte und der Lauterkeit eines unbeirrten Charakters.

Günther Müller begann seine akademische Ausbildung als klassischer Philologe in Würzburg, sich mit diesem Studienausgang der besten Germanistentradition einfügend. Nach dem ersten Weltkrieg war er Schüler des bedeutenden germanistischen Philologen Edward Schröder in Göttingen. Hier wurde er 1921 mit einer Arbeit über *Brentanos Romanzen vom Rosenkranz* promoviert und 1922 mit *Studien zum Formproblem des Minnesangs* habilitiert. Von 1925—1930 hatte Günther Müller den Lehrstuhl für deutsche Literaturgeschichte in Freiburg/Schweiz inne, anschließend den gleichen Lehrstuhl an der Universität Münster. Von dort zwang ihn 1943 der Terror der politischen Gewalthaber in einen vorläufigen Ruhestand. Nach dem Ende des zweiten Weltkriegs wurde Günther Müller auf den Lehrstuhl für Neue deutsche Sprache und Literatur an die Universität Bonn berufen. Seine akademische Lehrtätigkeit endete hier nach einem Jahrzehnt fruchtbaren, methodisch aufbauenden Wirkens, von den Schatten der Krankheit schließlich immer mehr umdroht, mit der Emeritierung im Jahre 1956.

Günther Müller hat noch einmal, als Letzter vielleicht eines vergleichsweise nach Riesenmaßen zugeschnittenen Gelehrtentypus der älteren Germanistentradition, die ganze Weite seines Faches vom Mittelalter bis zur Moderne forschend durchmessen. Noch einmal verkörperte sich in ihm, nicht nur der Ausbildung und der rezeptiven Stoffkenntnis nach und mit dem Ausweis eines gelegentlichen Beitrags, sondern mit bahnbrechenden Forschungsergebnissen in allen Epochen der deutschen Literatur, die Germanistik als eine Einheit. Nur um den Preis strenger Lebensaskese und selbstgewählter Einsamkeit, die zugleich gewünscht und erlitten war, sicherlich abgerungen einer Welt und Menschen im Grunde zugewandten Natur, konnte solche Leistung sich verwirklichen. Die Freiheit zu seiner Arbeit, zu einer wissenschaftlichen Produktivität, die heute, da die Forderungen des institutionellen Betriebes jede eingezogene Forschertätigkeit aufs schwerste bedrängen, fast vergleichslos und unglaublich erscheint, erkaufte er sich durch den Verzicht auf alle „Mitregierung" in der Organisation der Wissenschaft, durch den Verzicht auf Öffentlichkeit überhaupt, selbst auf die Gefahr des Vorwurfs hin, er entziehe sich den berechtigten Ansprüchen, die sein Amt an ihn stelle. So gab auch die äußere akademische Existenz Günther Müllers Zeugnis von einem Gelehrtenleben, das in der Stille gelebt wurde, nicht beglänzt von öffentlichem Ruhm. Nirgends mündete seine Bahn in die Repräsentation. An schmückenden Beziehungen zu Staat und Gesellschaft oder zu bedeutenden Zeitgenossen fehlte es ganz. Der Anerkennung zwar hat er nicht entbehrt; doch in Deutschland wie im Ausland, das ihn im Goethejahr 1949 mit der Würde des Ehrendoktors der Universität Cambridge

auszeichnete, waren es Schätzung und Verehrung eines gleichsam inneren Kreises der Fachgenossen.

Wenn es erlaubt ist, die Kategorie der menschlichen Größe anzuwenden auf eine Persönlichkeit, die aus sittlicher und intellektueller Wahrhaftigkeit bis hin zur Darstellung in den wissenschaftlichen Werken auf jede repräsentative Selbstverwirklichung verzichtete, dann ist sie der Erscheinung Günther Müllers zuzuerkennen. Denen, die ihm nahe waren, seinen Freunden, Kollegen und Schülern, war er mehr als ein Gelehrter und akademischer Lehrer: er lebte ein Leben des Geistes vor, die Selbstbewahrung einer geistig eigengearteten, lauter der Erkenntnis lebenden Persönlichkeit. Wissenschaft hieß für ihn die unermüdliche und unbestechliche Betätigung eines leidenschaftlichen Erkenntnisverlangens. In diesem Dienst hat er seine Kräfte verzehrt, in nicht nachlassender Strenge gegen sich selbst. Andren gegenüber jedoch neigte er zu Toleranz. *Ich achte so gern*, war eins seiner Lieblingsworte. Güte bezeichnete seinen Charakter und Scheu vor der Ausübung jeder Macht. So ließ er auch als Lehrer, vielleicht über Gebühr, seinen Schülern erdenklichste Freiheit. Aller Intrige, aller Verkleinerung oder Herabwürdigung andrer war er fern bis zur Achtung auch des Fremden und Mittelmäßigen. Fühlte er sich aber enttäuscht oder glaubte er absichtsvolle Entstellung der Wahrheit zu erkennen, konnte er im Gespräch zu leidenschaftlichem Protest ausbrechen, — um in aller öffentlichen Kritik dann doch wieder besänftigt zu sein, anerkennend, was nur eben anzuerkennen war, als wollte er einen schützenden Kreis um alle wie auch immer geartete geistige Bemühung ziehen. Diese zarte und liebevolle Sittlichkeit seines Wesens wirkte wahrhaft bezaubernd auf seine Umgebung.

Wie sich sein Leben der Bühne der Welt, der Teilhabe an Macht und Einfluß auch in der „Gelehrtenrepublik" versagte, obwohl seinem Wesen diese Sphäre und die wache Kenntnis ihrer Bedingungen nicht fremd war, so verzichtete er auch als Autor auf jeden Glanz der Darstellung, auf die Lust am schönen oder enthusiastisch erhöhten Wort. Wer je den hinreißenden Vortrag, die Gabe freier Rede und rhetorischer „Verführung" des Auditoriums in seinen Vorlesungen erlebt hat — er selbst nannte das scherzend zuweilen seine *kabarettistische Fähigkeit* —, der wird die Askese ermessen können, die er sich in der Diktion seines wissenschaftlichen Schrifttums auferlegte. Im mündlichen Vortrag und, wie Freunde aus seinen früheren Jahren berichten, auch im persönlichen Gespräch konnte er zuweilen die federnde Brillanz des Florettfechters haben. Sein schriftlicher Stil jedoch entbehrt durchweg aller Leichtigkeit und Eleganz. Eine oft bohrend unglatte und eigenwillige Diktion scheint die Mitteilung noch gleichsam auf der Stufe des Ringens um gegenstands- und erkenntnisgemäße Aussage zu geben, als scheute er sich, Abschließendes, nicht wieder Aufzuhebendes zu sagen. Das oft Vorläufige, ausweichend Umschreibende, immer der Korrektur am Gegenstand gewissermaßen Offene seines wissenschaftlichen Stils erklärt sich wohl aus einer skrupulösen Unfreiheit gegenüber dem Eigensein der literarischen Phänomene, aus einem intellektuellen Gewissen, das sich nicht gestattet, die *millionfache Hydra der Empirie*, mit Goethe zu reden, herrisch um der Darstellung willen in das gerundete Bild eines individuellen Verstehens hinüberzuzwingen. So ist Günther Müller, im Ganzen seiner literarhistorischen Leistung gesehen, eher ein Pionier gewesen, der Wege einhieb in das Dickicht unerschlossener Stoffmassen, Brücken baute über Erkenntnisabgründe durch den Fingerzeig methodischer Klärung, als der Bauherr endgültig gefügter

Gebäude, in denen jeder Raum voll eingerichtet wäre und sich ein lückenloser Besitz als gänzlich ausgetragene Frucht der Forschungsbemühungen zur Schau stellte.

Gelassene Meisterschaft geistiger und literarischer Gestaltung findet sich denn auch in den Arbeiten Günther Müllers nur selten, am ehesten noch da, wo sein Drang zur ruhigen Anschauung der Phänomene einmal gestillt erscheint, sich nicht bedrängt fühlt von dem Zwang methodischer Prinzipien und großräumiger geistesgeschichtlicher Verknüpfung. Unüberhörbar war jedoch seinem Stil auch ein untergründiges Pathos eingemischt, ein Ton tief erregter persönlicher Beteiligung. Denn wissenschaftlicher Geist bedeutete für ihn nicht nur nüchterne Strenge der Erkenntnis und kühle Herrschaft über das fachliche Instrumentarium, sondern zugleich ein persönliches Ethos leidender Art, das Ausgang und Ziel seiner Forschungsfragen in einen Zirkel drängte, der von geistigen, letztlich religiösen Vorentscheidungen bestimmt war. Sein Glaube an die Wissenschaft aber als eines Organs transsubjektiver, standpunktjenseitiger Erkenntnis war dennoch die leitende Kraft seines Studiums der literarischen Erscheinungen; daher wirkte je und je dem Ausmessen solcher Kreise die Kontrollmacht der *Faktizität* (ein oft von ihm gebrauchtes Wort) entgegen, wodurch er sich denn, jeden prinzipiellen Kompromiß verschmähend, zu schmerzhaften geistigen Operationen an sich selbst gezwungen und gleichsam aus dem selbstbemessenen Zirkel ausgestoßen sah. Dem flüchtigen Blick könnte sich so in seinen Werken eine Folge von Brüchen, von dialektischen Umschwüngen der vorentschiedenen Sehweise darstellen. Biographische Kenntnis der Konversion und inneren Rekonversion, ja der zeitweiligen Konfessionsfeindlichkeit und der naturwissenschaftlichen Vorlieben des letzten Jahrzehnts, mag allzu leicht zu der Erwartung verleiten, diese Veränderungen in den Schriften zu wesentlichem Ausdruck gebracht zu finden. Gewiß ist ein Wechsel der Positionen auch in den Werken nicht zu verkennen. Dennoch ist es im Grunde mehr die jeweilige Stoffwahl, die das geistig-weltanschauliche Schwerpunktinteresse bezeugt, d. h. dieses Interesse gibt sich nur am gemäßen Gegenstand kund. Das Urteil hat Günther Müller nie vergewaltigt, nie forderte er die Dattel vom Feigenbaum, wie Treitschke von Gervinus sagte.

Es ist jedoch nicht nur der Wille zu methodisch-wissenschaftlicher Objektivität, worin ein einheitlicher Zug durch die Reihe aller Arbeiten Günther Müllers hindurch ansichtig würde. Überblickt man sein Werk im großen und läßt man vereinfachend einmal die Überlagerungen und Überschneidungen der einzelnen Komplexe außer acht, sind zwar verschiedene Schichten der „Entwicklung" festzustellen: epochenmäßig-stofflich ein Fortschreiten vom Hochmittelalter über Mystik (die Brentano-Dissertation stand schon im weiteren Zusammenhang damit) zu Renaissance und Barock, zur Romantik und schließlich Goethe; gattungsmäßig eine Verlagerung vom Lied zur Erzählkunst; thematisch ein Weg vom Gattungsinteresse über geistesgeschichtliche Epochendarstellung zur Biographie und wieder zu einem nur anders gelagerten Gattungsinteresse; methodisch ein Wandel von der geistesgeschichtlichen, historisch-philologischen Analyse literarischer Strukturen über deutlicher weltanschaulich gebundene Geschichtsbetrachtung zur Poetik, d. h. einer morphologisch-phänomenologischen Dichtungswissenschaft. Diese Pluralität der Arbeitsfelder ist jedoch durch gewisse Konstanten zusammengehalten, die eine geistig-wissenschaftliche Konsequenz der Interesseverlagerungen erkennen und das Werk Günther Müllers als eine umfassende Forschungs- und Erkenntniseinheit begreifen lassen.

Das zeigt sich vor allem, wiederum im großen gesehen, an der Grundeinstellung des analytisch-phänomenologischen Blickes, der sich immer auf die Erkenntnis von Strukturen richtete, sei nun das jeweilige Forschungsproblem mehr die Geschichtlichkeit oder mehr die Gestalt literarischer Erscheinungen. Die geistesgeschichtlichen und die morphologischen Fragestellungen Günther Müllers haben in diesem Sinne eine gemeinsame Wurzel, nämlich die Frage nach der eigengesetzlichen Seinsweise von Dichtung, die sich der „Geschichte" und der „Poetik" nur in verschiedenen Aspekten darstellt. Aufgewachsen in der Disziplin der philologisch-historischen Methode, hat Günther Müller doch seine eigenen Forschungsarbeiten im weiteren Zusammenhang mit den Impulsen der geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise eingeleitet. Wenn Rudolf Unger deren Prinzip einmal als „die Herausarbeitung des Sinngehaltes der Werke, ihres Gehaltes an Lebensdeutung im besonderen Hinblick auf die jeweilige Bewußtseinsstufe des Gesamtgeistes und deren Spiegelung in Religion und Philosophie" fixierte, so war von Anfang an Günther Müllers geistesgeschichtliches Interesse mit unterschiedenen Akzenten versehen. Nach der einen Seite suchte er, im engeren Sinne historisch, der Stellung der Persönlichkeiten und Werke im geschichtlichen Gewebe — er gebrauchte dafür gern den Terminus *Kapellarietät* — nachzugehen und so geistesgeschichtliche Strukturen von Epochen zu erkennen. Die geistesgeschichtliche Forschung spielte nach seiner Anschauung die Rolle eines *rätsellösenden Ödipus*, indem sie das Eigensein der vergangenen Zeitalter und Literaturwerke zu entdecken und die für sie gültige historisch-individuelle Poetik zu bestimmen trachtete. Nach der anderen Seite fragte er zugleich immer, auch in seiner prinzipiell historisch gerichteten Periode, mehr nach der Struktur, nach den Baugesetzen dichterischer Gebilde, als nach ihren gehalts- oder problemgeschichtlichen Aussagen. Geistesgeschichtliche Ideen- und Funktionskoordinaten waren für ihn vornehmlich der Schlüssel zur Erkenntnis der individuellen Seinsweise von Dichtung als Dichtung, nicht Mittel ihrer Zerlösung und Hinüberführung in einen umfassenderen Prozeß geistesgeschichtlichen Werdens.

Schon die Dissertation über *Brentanos Romanzen vom Rosenkranz* (1922) enthält im Ansatz die verschiedenen Forschungsperspektiven der Arbeiten Günther Müllers insgesamt, zeigt sie aufeinander bezogen und als letztliche Einheit, ja es finden sich hier Bestimmungen der methodischen Zielsetzung, die auf die morphologische Grundeinstellung seiner letzten Arbeitsphase weisen und viel später erst allgemein verlautbarte Tendenzen der Literaturwissenschaft vorausnehmen. Entgegen der Vorstellung vom mehrfachen Positionswechsel und daraus folgenden Brüchen in der Folge seines wissenschaftlichen Werkes, ist schon in dieser literaturwissenschaftlichen Erstlingsarbeit im Keim angelegt, was sich dann, allerdings mit jeweiligen Schwerpunktvariationen, durch ein ganzes Forscherleben beständig entfalten wird. Schon hier tritt Goethe als bedeutsame Gestalt neben Brentano, andererseits weist die Einsicht in die christliche Mystik der „Romanzen" auf die Mittelalter- und Mystikstudien, wie auch die wesentliche Beziehung der mittleren Jahre zu Görres vorklingt. Die methodenproblematische Bewußtheit, die Günther Müllers Einzeluntersuchungen nicht nur, sondern auch seine Gesamtdarstellungen immer, und in oft eigenwilligem Zwiegespräch mit der übrigen Forschung, kennzeichnete, kommt schon hier zum Ausdruck. Unter voller Würdigung des philologisch-historischen Fragenkomplexes und der von der bisherigen Forschung geleisteten Einsicht in die theoretischen Grundzüge der Romantik, stellt sich die Arbeit selbst unter die Frage nach dem Wesen eines dichterisch bedeutsamen Einzelwerks.

Sie will es *als selbständige Wirklichkeit, als eigenen Mikrokosmos* erfassen, will erkennen, *welche Bestandteile dieser Organismus aufweist, was für Gesetze und Kräfte seinen Bau regeln, wo der zentrale, lebengebende Einheitspunkt liegt und wie die peripheren Schichten sich zu ihm verhalten.* Solches Ziel im Auge, überschreitet die Untersuchung dennoch die Immanenz des Einzelwerkes, bestimmt vielmehr das „Wesen" im Zusammenhang mit der Geschichtlichkeit seiner Grundkategorien und im vergleichenden Blick auf gegensätzliche Welthaltungen. So liefert sie nicht nur die Interpretation eines Einzelwerks, sondern, wie der Verfasser selbst bemerkt, *gleichzeitig einen Beitrag zur Literaturgeschichte der Romantik.* Das tut sie aber, insofern sie die dichterische und weltanschauliche Struktur des Brentano'schen Werkes als eines individuellen Gebildes untersucht. Umgekehrt gilt allerdings auch, daß ihr die Erfassung des immanenten Wertesystems im Sinne einer induktiven Poetik erst möglich ist durch die Erkenntnis des überwerklichen Bezugsortes, dessen Koordinatensystem von der „Geschichte" aufgestellt ist.

Das Nebeneinander und die Wechselbezüglichkeit von „Geschichte" und „Poetik" bestimmen, wie die Dissertation, gleicherweise den Großteil der folgenden Arbeiten. Der innerste Forschungsgesichtspunkt bleibt der Erfassung von Strukturen zugewendet, wenn auch die Fragestellung im einen Falle auf die historische Bedingung und übergreifende Gesetzlichkeit der literarischen Phänomene hinzielt, im andren Falle auf ihre gestalthafte Erscheinungsweise als solche. Am deutlichsten zeigen die *Studien zum Formproblem des Minnesangs* (1923) die Wechselbestimmtheit beider Gesichtspunkte voneinander. Sie suchen den altdeutschen Minnesang *nach seiner Struktur*, d. h. das literarhistorische Problem des Minnesangs von der Seite des Formalen zu erfassen, womit sie sich bewußt von der *ziemlich ausschließlich auf die inhaltlichen Motive* gerichteten bisherigen Forschung abgrenzen. Mit dem Nachweis der topologischen Struktur des Minnesangs und ihrer Verwurzelung in der mittelalterlichen Welthaltung und mit der Erhellung des Zusammenhangs, der zwischen der *vielberufenen Eintönigkeit des Inhalts* und *dem unvergleichlichen Reichtum der textlich-musikalischen Formkunst* besteht, haben diese „Studien" das Verstehen sowohl der eigengesetzlichen Seinsweise des Minnesangs als Dichtung, als auch des für sie geltenden geistesgeschichtlichen Bezugssystems entscheidend gefördert.

Der Gradualismus-Aufsatz von 1924, der den Sinn des mittelalterlichen Dualismus als Gradualismus bestimmt, d. h. als stufenweise, jeweils in sich eigengesetzliche Hinordnung der verschiedenen Realitätsschichten des ordo zu Gott, will *zu expliziter Erkenntnis bringen, welches Ordnungsprinzip der hochmittelalterlichen Literatur implizite innewohnt.* Indem diese Abhandlung die geistesgeschichtliche Bewußtseinsstruktur des Mittelalters zu erfassen sucht, will sie gleichsam das Vorfeld des Verstehens der literarischen Einzelphänomene aufschließen. Die Erkenntnis der „Geschichtlichkeit" der ihnen vorausgesetzten wesentlichen Bedingungen eröffnet einen Zugang zu den an ihnen zur Erscheinung kommenden geschichtlichen Gestaltzügen. Haben die Begriffsbestimmungen des Gradualismus-Aufsatzes auch über die Literaturwissenschaft hinaus und nachhaltig fruchtbar auf das Studium mittelalterlichen Geistes im allgemeinen gewirkt, — im Zusammenhang der Forschungen Günther Müllers stellt er doch vornehmlich eine konsequente Weiterführung seines Strebens nach Erkenntnis der Wechselbeziehung von „Geschichte" und „Poetik" dar. Mag zugleich eine innere Zugehörigkeit zu den Inhalten persönlicher religiöser Erfahrungen bestehen, so geht es hier doch keineswegs um „Inhalte" als solche. Ausdrücklich verwahrt sich der Verfasser dagegen, *eine*

Entscheidung über die Richtigkeit von ‚Weltanschauungen' zu suchen, er will vielmehr als Historiker *Einsicht in die Wesensart seines Gegenstandes, eben die Historie* erlangen. In der Epoche stärkster eigener konfessioneller Bindung hat Günther Müller einmal (in der Rezension über Wolfgang Stammler, *Von der Mystik zum Barock*, DLZ 1929) die Position der „Geschichte" im Verhältnis zu übergeschichtlichen Ordnungen klar bezeichnet und letztlich auch als die seine verteidigt, — dabei weist er zugleich auf das zentrale literarhistorische Interesse seiner eigenen voraufgegangenen Arbeiten, nämlich die Erkenntnis der geschichtlichen Struktur dichterischer Seinsweisen: *Es gehört zu den wertvollsten methodischen Gewinnen einer Vertiefung in die vorklopstocksche Dichtung, daß dadurch die immer drohende Verabsolutierung gegenwärtiger Sehformen abgewehrt, daß dadurch die geschichtliche Bedingtheit der nachklopstockschen Formen literarischen Seins ins Licht gesetzt wird. Das Schreckwort des Historismus gleitet an einem solchen Willen zur geschichtlichen Relativierung alles jeweils Gegenwärtigen unschädlich ab, denn nicht die Erkenntnis des unaufhaltbaren Formwandels aller geschichtlichen Wirklichkeit, nicht die Erkenntnis des Relativen als Relativen, sondern erst die unberechtigte Ausdehnung der geschichtlichen Relativität auf alle Seinskreise verdeckt das Überzeitlich-Feste mit dem nur Bezüglichen und Fließenden.*

In der gleichen Rezension findet sich die Feststellung, daß *die Auseinandersetzung mit dem Struktur- und Ganzheitsbegriff* für den derzeitigen Stand der Geisteswissenschaften kennzeichnend sei. Günther Müller verstand seine eigenen Forschungen weit über ein Jahrzehnt vor dem methodenprogrammatischen Hinweis auf Goethes Morphologie als Teil einer der „Gestaltfrage" zugewandten Wissenschaftsentwicklung. Unter diesem Thema faßt sich auch für unsere Überschau die Mannigfaltigkeit seiner Arbeiten greiflich zu einer Folge von innerer Forschungskonsequenz zusammen.

Das seit Beginn der zwanziger Jahre erwachte und in einigen bedeutenden Gattungsmonographien fruchtbar gewordene Interesse an der Geschichte literarischer Gattungen eröffnete Günther Müller die Möglichkeit, die zentrale Abzielung seiner bisherigen Forschung in einer Darstellung fortzuführen, die den geschichtlichen Wandel konkreter Gattungsstrukturen verfolgte: in der *Geschichte des deutschen Liedes* (1925). Die doppelte Perspektive der „Geschichte" und der „Poetik" ist schon mit dem Titel gegeben. Ihre Wechselbezogenheit drückt programmatisch der Satz aus: *Nicht im einzelnen Lied, sondern in der Liedgeschichte entfaltet sich die ganze Liedhaftigkeit* (Reallexikon). Die Bitte des Vorworts, *nirgends Kundgebungen der Sympathie oder Antipathie zu suchen, sondern überall nichts als liedgeschichtliche Aussagen und Phänomen-Beschreibungen*, bezeichnet den Willen zu einem objektiven Verstehens- und Darstellungsprinzip, das schon die Dissertation eigens hervorhob und später in der morphologischen Methode seine radikalste Ausbildung erfahren sollte. Insofern fügt sich auch dieses Werk in die innere Einheit, als welche die Arbeiten Günther Müllers aus der Retrospektive erscheinen. Es wirkt wie eine Vorwegnahme der Vorzugsterminologie der morphologischen Phase, wenn hier die Entfaltung der Gattung, bzw. der Liedtypen in biologischer Analogie gesehen und etwa von der *Zeugungsfähigkeit* oder den *Entwicklungskeimen* eines bestimmten Strukturtypus gesprochen wird. Die Schweise der späteren Gestaltuntersuchungen ist hier schon gänzlich ausgebildet. Der *Bau* der Gedichte, *nicht das Was im Sinne des Gehalts*, sondern *das Wie im Sinne des Formweges*, sind der Erkenntnis von Stileinheiten und historischen Entwicklungen zugrunde gelegt. In methodenbewußtem Gegensatz gegen die einseitige Gehaltsinterpretation der Geistesgeschichte

wird hier „Geschichte" abgelesen an den Strukturveränderungen der Liedgestalten als solchen. Der immanente Wertbegriff der Gestalt-Poetik klingt schon hier an, wenn historische Entwicklungsverläufe etwa daran erkannt werden, *daß der sichere Blick für die Wesenseinheit von Stoff und Form in der geschlossenen Gestalt des Gedichts sich zu trüben begann.* Die eigentliche Leistung formaler Kunst wird darin gesehen, *daß aus der Abfolge von Motiven und Sätzen in organischen Verhältnissen eine neue Wirklichkeit höherer Ordnung entsteht.* Die Grundelemente einer morphologischen Dichtungsanschauung sind schon in der Liedgeschichte nachdrücklich an dem Verstehen des Goetheschen Liedes entwickelt, so daß hier auch in Ansehung der Bedeutung Goethes für die spätere Konzeption einer Dichtungsmorphologie eine erstaunliche Konsequenz sichtbar wird. Goethes Dichtung wird schon hier als Ausdruck einer *naturhaft wachsenden Organität* begriffen und mit biologischen Analogien gekennzeichnet, beispielsweise wenn von dem einzelnen Wort in seinen Liedern gesagt ist, es sei *mit den anderen Worten in Bedeutung, Ausdruck, Klang und Rhythmus wie eine organische Zelle verbunden.*

Andererseits wird die Geschichte der Liedformen immer im Zusammenhang mit dem Kräftetotum der geistes- und religionsgeschichtlichen Entwicklung betrachtet; Strukturanalyse und Geschichtssynthese sind immer wechselbezogen. Mannigfach ertragreich ist die *Geschichte des deutschen Liedes* daher auch für das Ganze der literaturgeschichtlichen Verläufe. Zugleich wird eine Fülle bisher unbeachteter Quellen vor allem des 17. Jahrhunderts ans Licht gehoben. Die moderne Abstinenz von der stofflichen Masse der poetae minores, von der Lust des Suchens und Grabens und der Kärrnerarbeit unermüdlichen Lesens in Bibliotheken, ist hier noch nicht befolgt. Damit hängt wohl manche über das Allgemeine der Darstellung hinausgehende Sonderbetonung und persönliche Färbung der Erkenntnisse, das Apodiktische der Sageweise jugendlicher Entdeckerfreude zusammen. Schwärmerisch konnte Günther Müller noch in späteren Jahren gerade in bezug auf die Erschließung neuen Stoffes in seiner Liedgeschichte von den Schätzen der Göttinger Universitätsbibliothek erzählen. Besondere Aufschlüsse ergaben sich durch die Heranziehung musikgeschichtlicher Fakten. Den Zugang zu den historischen Liedmelodien gewährte ihm, der ausgebildet war, nach der Partitur ein Orchester zu dirigieren, eine musische Begabung, die neben der ausgeprägten Rationalität seines Geistes das Wesen seines Umgangs mit Dichtung mitbestimmte.

Zielgebend für die Geschichtsbetrachtung ist auch in der *Geschichte des deutschen Liedes*, in eins mit der Darbietung, Durchdringung und Verknüpfung des historischen Stoffes, die Erfassung der Eigengesetzlichkeit historischer Gattungsverwirklichungen. Wenn beispielsweise der Opitz'sche Liedtypus als *strophisierte Rhetorik* bezeichnet wird, dann will solche differenzierende und definierende Typologie nicht nur einen begrifflichen Einteilungsterminus geben, sondern im Grunde die Eigengesetzlichkeit eines solchen Typus feststellen und damit sagen, daß sich erst innerhalb des Bereichs dieser Eigenart vergleichende Wertungen vornehmen lassen. Dieses „poetologische" Ziel der historischen Erkenntnis, zusammen mit dem Struktur- und Gestaltinteresse, verbindet die liedgeschichtlichen Studien mit den Mittelalterarbeiten und weist zugleich, wie stofflich-epochenmäßig auch die eindringliche Behandlung des „barocken" Liedes, auf die folgende große Darstellung: *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock* (1929) und im weiteren auf die *Höfische Kultur der Barockzeit* (1929), wie auf den Göschenband: *Deutsches Dichten und Denken vom Mittelalter zur Neuzeit*

(1934). In allen diesen Werken meint Literaturgeschichtsschreibung für Günther Müller nicht „Deutung", sondern die historische Aufschließung geistiger Strukturen. Wenn man diesen Epochen-Darstellungen mit gewissem Recht einen Mangel gerade an „Darstellung" vorwerfen kann, an gerundeter Bildlichkeit und den Stoff bezwingender Gestaltungskraft, so ist das vornehmlich begründet eben an diesem strukturgerichteten Erkenntnisinteresse, das sich der Anschauung des „Knochengerüstes" versichern und auf den Genuß des „Fleisches" allenfalls verzichten, bzw. diesen einer außerwissenschaftlichen Beschäftigung überlassen will.

Es verbietet sich hier, die Fülle an Einzelerträgen der literarhistorischen Forschung Günther Müllers, ja selbst die Umrisse der wissenschaftlichen Bedeutung lediglich der großen Publikationen, auch nur annähernd vorzuführen. Seine Bemühungen als eine Einheit in aller Mannigfaltigkeit, als eine Folge von mehr als zufälligem Zusammenhang zu sehen und sie damit erst als fortschreitende Verwirklichung tiefster geistiger Intentionen und nicht nur als noch so ausgebreitete und gelehrte Gelegenheitsleistungen zu würdigen, muß uns genügen. Mögen vorzeitig abgebrochene Vorstöße, nur ansatzhafte Bewältigung der Stoffmassen und ein gewisses Wuchern grüblerisch bohrender Problematik manches Einzelne seines Werkes bestimmen, so daß ihm ein innerlich fragmentarischer und experimenteller Zug eignet, — im Ganzen ist es doch die imponierende und auf jeder Stufe wieder unerschrocken-mutige Ausfaltung einer ungewöhnlichen Arbeitsenergie, der vergönnt war, den ganzen Umkreis ihres innersten Interesses produktiv auszuschreiten. Die Vorläufigkeit aber hätte Günther Müller selbst, auf sie hingewiesen, ohne Schmerz betrachtet. Mit Abstand und Selbstironie sogar konnte er sich über eigene frühere Arbeiten äußern: zu sehr fühlte er seine Forschungsbemühung als Teil eines wissenschaftlichen Gesamtstrebens, in dem alles Einzelne aufgehoben ist. Die Werkfreude des Künstlers, der ein sich selbst genugsames Gebild als geschlossenes Eigenes hinstellt — wie sie nicht nur zum Vorteil das literaturwissenschaftliche Schrifttum oft in die Nähe der Literatur selbst rückt —, war ihm in dem Maße fremd, als er seine Arbeit gleichsam in dauerndem Gespräch mit der übrigen Forschung verrichtete. Nicht nur die zahlreichen Rezensionen und Forschungsberichte und die immer entsagungsvolle Mitarbeit an Handbüchern zeigen das Gewicht des im engeren Sinne fachlichen Engagements, sondern auch die selbständigen großen Darstellungen, die über weite Strecken oft eher Zwiesprache mit der Fachwissenschaft sind, als Gestaltung des Stoffes in sich selbst.

So sehr auch Günther Müller die Freiheit seines Erkenntnisverlangens bis zum Eigensinn wahrte, hat sich seine Forschung doch immer im Zusammenhang mit den Bestrebungen des Faches insgesamt verstanden und sich mit ihren Themen und Gegenständen den jeweils vordringlichen Aufgaben eingefügt. So stand die Hinwendung zur Literatur des „Barock" — persönlich für Günther Müller zweifellos ein folgerichtiges Fortschreiten auf dem Weg der Selbsterarbeitung der deutschen Literaturgeschichte — unter dem Anstoß der allgemeinen Vorzugsrichtung des Faches in den zwanziger Jahren. Die Darstellung in Walzels *Handbuch der Literaturwissenschaft: Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock* war dem Verfasser als ein Schritt in Neuland bewußt, bot ihm, nach seinen eigenen Worten, *die Reize und Beschwerden von Neuland*. Ein Zusammenhang mit den Mittelalter- und Mystikstudien ist nicht zu verkennen. Der Blick der Darstellung geht bis ins höfische Mittelalter zurück und verfolgt die von daher wirkenden Traditionen. So ergaben sich vor allem

bedeutende Aufschlüsse über die eigengesetzliche Poetik der „barocken" Dichtung und die historischen Fäden, die ihren Gedichttypus mit dem Minnesang verbinden. Ausdrücklich betont ist hier wiederum die Standpunktfreiheit des Historikers, der nicht das Recht habe, *eine private und durch seine eigene geschichtliche Lage bedingte Entscheidung ... in seine Darstellung einzuschwärzen oder gar unversehens die willkürliche Ethoswertung in eine ästhetische Wertung zu verwandeln.* Deutlich ist die geschichtliche Betrachtung auf die Wechselbeziehung von „Geschichte" und „Poetik" gerichtet und in diesem Sinne vertreten: *In der geschichtlichen Sphäre werden wir auch dann einsetzen müssen, wenn wir ein Kunstwerk in seinem Eigensein erfassen wollen, denn das Kunstwerk ist gewiß keine Summe von Einflüssen, aber es ist eine Art Mikrokosmos der Gegenwart, in der es geschaffen wurde, und seine leibhafte Struktur ist von seiner geschichtlichen Gegenwart durchwaltet.* Sehweise und Terminologie der morphologischen Phase sind schon erstaunlich nahe, bemerkenswert insbesondere ist der „Zeitgerüst"-Vorklang in einem Vergleich der Zeiterstreckung des Handlungsverlaufs im *Simplizissimus* und der *Aramena* (S. 248), — und das fast zwei Jahrzehnte vor den morphologischen Zeitgerüstuntersuchungen!

Daß die Darstellung insgesamt den Handbuchcharakter durchaus verfehlt — ja man möchte sagen, daß die Lektüre oft quälend und keineswegs geeignet ist, nachschlagender Belehrung zu dienen —, liegt einerseits sicherlich an der Unerschlossenheit einer gewaltigen Stoffmasse, die großenteils erst durch unmittelbares Studium neuer Quellen herangeschafft werden mußte. Darin ist allerdings auch eines der Hauptverdienste des Buches zu sehen; als Beispiel sei nur auf Anton Ulrich von Braunschweig hingewiesen, dessen vielbändige Riesenromane Günther Müller wahrscheinlich als erster wieder wirklich gelesen hat. Daß es an lehrhafter Geschlossenheit der Epochendarstellung und eigentlicher Lesbarkeit mangelt, liegt andererseits aber gerade an dem wissenschaftlichen Ethos, das sich jede kompilierende oder „intuitive" Abrundung des Bildes versagt und in der Hauptsache selbsterarbeitetes Material vorzulegen sucht, bis zum eigenwilligen Verzicht auf die Behandlung schon ausführlich bekannter Größen, wie etwa Grimmelshausens. Das originale Eindringen in den Stoff geschieht auch hier in der Absicht, überall das *Lebendig-Reale, Einmalige* der Erscheinungen zu zeigen. Die Herrschaft über den Stoff beschränkt sich darauf, aufschließende Linien in ihn hinein zu legen, Verbindungsfäden zu ziehen, auf Kräftebewegungen und Kristallisationspunkte zu weisen. So handelt es sich schließlich um Wegbahnungen in das „Neuland", um erste sehr zurückhaltende Ordnungsversuche und Entwürfe großenteils, oft lediglich um Hinweise auf unerschlossene Gebiete — doch auch die Einzeichnung weißer Flecke in die Landkarte ist ja eine wichtige Forscherleistung. Die Fülle der Anregungen hat selbst die Fachwissenschaft bis heute keineswegs voll genutzt, sodaß diese Darstellung eine noch immer gänzlich unausgeschöpfte Quelle für Forschungsaufgaben ist, um nicht zu sagen eine hilfreiche Fundgrube für Dissertationsthemen. Günther Müller selbst hat diese Epochen-Darstellung wohl als Versuch eines ersten Grundrisses und als Ausgangsort ergänzender und erweiternder Forschung angesehen, sie dem Entwicklungsstrom der Wissenschaft, der sie weiterträgt und zugleich aufhebt, anheimgebend: *Der Wechsel von Gesamtbild und Einzeluntersuchung gehört zum Lebensrhythmus unserer Wissenschaft.*

Die Einbeziehung soziologischer Gesichtspunkte in die Abhandlung *Höfische Kultur der Barockzeit* diente vornehmlich auch dazu, die Wechselbeziehung von „Geschichte"

und „Poetik" in dieser Epoche zu erhellen, indem nachgewiesen wird, daß *das höfische Auswahlsystem ... die rhetorische Formung der Wortkunstgattungen* entscheidend bedingt. Auch hier geht es nicht um farbige Fülle der Darstellung, sondern darum, eine Vorstellung von den geistigen Strukturen eines literarhistorischen Zeitraums und damit die Voraussetzung des adaequaten Verstehens seiner Literatur zu erarbeiten. Vorsichtig tastend wird ein Ordnungssystem von Entwicklungszügen versucht, werden die Perspektiven weiterer Forschung angedeutet. Im Grunde ist es der gleiche morphologische Blick, der hier eine Anschauung von den *Baugesetzen* und *Kraftfeldern*, den *Gewichtsverschiebungen* und *Richtungsänderungen* einer Epoche zu gewinnen sucht, und der später die Gestalt des dichterischen Einzelwerks oder das Leben Goethes in Analogie zur *Bildung und Umbildung organischer Naturen* betrachtet. Ähnliches gilt auch, auf eine im engeren Sinne geistesgeschichtliche Weise, von dem Bande *Deutsches Dichten und Denken vom Mittelalter zur Neuzeit* (1934). In der Untersuchung *Zeitalter der Mystik* (1931) wird sogar einmal in unmittelbarem Anklang an die später prinzipiell werdende Terminologie von der *Umbildung und Weiterbildung überkommener Gattungen* gesprochen. Die im übrigen hoch anerkennende Rezension (1936) über Hankamers *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock* macht aus dem gleichen Grundinteresse seiner Betrachtungsweise den Einwand: *Ich würde die Sprachgebärde in Rhythmus, Satzbau und Bild und die Fügung der großen Baugebilde als das gestalterische Hauptbereich heller beleuchtet wünschen.*

Die *Geschichte der deutschen Seele* (1939) gibt unter allen großräumigen literaturgeschichtlichen Darstellungen Günther Müllers am ehesten ein werkhaft gerundetes, ganz eigentlich auf „Darstellung" angelegtes Gesamtbild, so sehr hier auch die innere Thematik vornehmlich den seelisch-religiösen Entwicklungszügen der deutschen Geistesgeschichte zugewandt ist und die Jahrhunderte von Luther zur Romantik insofern *als eine Art Einheit* vorgeführt werden, als sie alle *die Vorentscheidung für das individuelle Heil in die Zeit hinein entfalten.* In gewisser Weise hat sich Günther Müller hier am weitesten von dem Prinzip eines standpunktlosen Geschichtsblickes entfernt. Die Position einer persönlichen Glaubensentscheidung bestimmt im tiefsten die Auseinandersetzung mit der Geschichte. Man könnte eine unbewußte Selbstdeutung des eigentlichen Antriebes zu dieser Darstellung und auch einen Hinweis auf die persönliche politische Beunruhigung ihrer Entstehungszeit in den allerdings historisch gemeinten Worten der Eingangsbetrachtung sehen: *Was aber den Lebenswillen im tiefsten Quellpunkt bestimmt und ausrichtet, das ist eine Sorge um das persönliche Heil, die der individuellen Monade im Wirbelsturm der bewegten Welten den ewigen Ort gewinnen will, indem sie dem dialektischen Verhältnis immer neu nachspürt, das zwischen dem einzelnen und der zuständigen Gemeinschaft besteht.* Die Vermutung drängt sich auf, es stelle sich in den Verstehensperspektiven dieser Geschichte der deutschen Seele, so etwa in der Anschauung ihres *gotischen Grundzuges* — der als *Wille zur geistigen Untergründung des Dinglichen* bestimmt, zugleich aber *eine eigentümlich deutsche Stärke und Schwäche* genannt wird — ein individuelles Selbstverständnis des Verfassers dar, ja es verberge sich der tief rührende Versuch Günther Müllers darin, sich auf seine Weise auseinander und in eins zu setzen mit der „deutschen Seele", die ihre politischen Ansprüche im Felde der Gegenwart gerade so bedrohlich verkündete, deren entartete Vollzugskräfte den Verfasser selbst gerade unmittelbar bedrängten in seinem akademischen Wirkungskreis. Dieses geistesgeschichtliche Epos Günther Müllers, obwohl mit andren Mitteln

gestaltet, sollte es in manchen Zügen nicht dem „Doktor Faustus" Thomas Manns verwandt sein? Das Pathos der Selbstbetroffenheit und der Charakter leidenschaftlich beteiligter „Bestandsaufnahme" des deutschen Geistes verbindet, bei aller sonstigen Wesensverschiedenheit, beide Werke. Der Historiker jedoch beschränkte sich auf einen abgerückten geschichtlichen Raum: der Untertitel der *Geschichte der deutschen Seele* lautet: *Vom Faustbuch zu Goethes Faust.*

Die geschichtlichen Tatbestände als solche sind nirgends vergewaltigt, von konfessioneller Verfärbung der Historie oder auch nur von subjektiven Wertungen kann die Rede nicht sein. War Günther Müller auch nie so frei in seiner Herrschaft über die Gestaltungsmittel der Sprache wie hier: der betrachtete Gegenstand war es letzten Endes doch immer, der ihm die Gesetze der Darstellung vorschrieb. So ist durch eindringliche Analysen von Einzelwerken auch für das eigentliche Verstehen der Dichtung als Dichtung vieles geleistet, das auf die Richtung der „Werkinterpretation" vorauszielt. Untergründig dient die Erhellung geistiger Wesenszüge auch hier dem Interesse an *formgeschichtlichen Verläufen.* Bedeutsam, als wiese er voraus auf das Prinzip seiner eigenen künftigen Forschungsweise, steht schon in dieser, einer scheinbar so ganz andren Position zugehörigen Arbeit die Bemerkung über Goethes naturwissenschaftliche Schriften: *Werke, in denen sich der unbeirrbare schauende Blick auf die Wirklichkeiten der Natur und die Bereitschaft zu schlichter ungetrübter Aufnahme des Seienden bewährt, Werke, die ein ganzheitliches Sehen und gestalthaftes Verstehen durch ein Jahrhundert hindurchgerettet haben und in dieser Bedeutung erst von der Gegenwart gewürdigt werden.* Die *Geschichte der deutschen Seele,* die darin enthaltene Kundgabe und Problematik der religiösen Standpunktgebundenheit, könnte von diesen Worten her wohl als „ein Rückzugsgefecht großen Stils" verstanden werden.

In der Tat setzt ja in den folgenden Jahren — das von den frühesten Arbeiten an in seiner Forschung immer wieder angeschlagene Motiv nun sozusagen zum Generalthema steigernd — die Folge jener Arbeiten ein, die der methodischen Begründung einer Dichtungsmorphologie gewidmet sind. Schon im gleichen Jahr wie die *Geschichte der deutschen Seele* war ein Aufsatz Günther Müllers *Über die Seinsweise von Dichtung* (1939) erschienen, der die Ergebnisse von Roman Ingardens Buch: *Das literarische Kunstwerk* (1931) zusammenfaßte und für die literaturwissenschaftliche Methode verfügbar machte. Die Wurzeln der methodischen Besinnung auf die eigengesetzliche Seinsweise von Dichtung, deren Teil diese Abhandlungen sind, liegen zweifellos in Husserls Göttinger Phänomenologenseminar; hier hat auch Günther Müller entscheidende Anstöße für die Bildung seiner literaturwissenschaftlichen Sehweise erfahren. Eines der Einheitselemente seiner methodischen Grundposition von Anfang her hat wohl hier seine Quelle. Die methodologische Richtung der „Werkinterpretation", zu deren programmatischer Exemplifizierung Günther Müller Wichtiges beigetragen hat (*Schillers Reliquien* 1942, Goethes *Die Metamorphose der Pflanzen* 1943 — und als meisterhafte, in sich vollkommene Leistung dann *Das Parzenlied in Goethes Iphigenie* 1952), steht zweifellos in innerem Zusammenhang mit dem Ganzen dieser Entwicklung. Die Beschäftigung mit Goethes Morphologie führte Günther Müller dann zur Konzeption einer literarischen Gestaltkunde, gleichsam als zu einem letzten Filtrat des lebenslangen Erkenntnisbemühens um die strukturelle Eigengesetzlichkeit literarischer Phänomene. Angesichts der, allerdings nur scheinbaren, Irrelevanz des Geschichtlichen für die Ausbildung des Gestaltbegriffes in der letzten, morphologischen Phase der lite-

raturwissenschaftlichen Methodenüberlegungen und Untersuchungen Günther Müllers — aber auch angesichts der fortgeschrittenen, wenngleich heute zunehmend der Selbstkorrektur offenen Geschichtsfremdheit der modernen, sich der immanenten Interpretation rühmenden Gestalt- und Strukturanalyse — ist die Besinnung darauf notwendig, daß der literarische Gestaltbegriff, und der Günther Müllers insbesondere, im engsten Zusammenhang mit der Frage nach der Geschichtlichkeit literarischer Strukturen ausgebildet wurde, ja seine Verdeutlichungen und sein methodologisches Gewicht ganz eigentlich an der „Geschichte" erfahren hat. Günther Müller hat noch 1940, als er Emil Staigers *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* in den *Göttingischen gelehrten Anzeigen* zustimmend rezensierte, methodische Vorbehalte gegenüber der einseitigen Werkinterpretation gerade in Absicht auf die Geschichte geäußert: *Seine Hauptforderung, nämlich die Anerkennung der Dichtungsinterpretation als eines literaturwissenschaftlichen Kernbereichs, ist sachlich gewiß zu begrüßen, sofern sie den mannigfachen Aufgaben des Forschungskreises eingegliedert wird.* Die praktisch-methodische Verselbständigung und Lösung von der geschichtlichen Problematik in den letzten Arbeiten Günther Müllers bedeutet wohl eine kritische Abgrenzung von der werk- und gestaltfernen „Geistesgeschichte" — wie zugleich von dem genialisch-bedenkenlosen „Als ob" subjektiver Deutungslust —, das Bewußtsein des geschichtlichen Wandels literarischer Strukturbedingungen ist ihr jedoch vorausgesetzt. Diese Arbeiten sind ja ihrerseits nicht geschichtslos, man muß sie vielmehr aus der Genese des Ganzen der literaturwissenschaftlichen Bemühungen Günther Müllers verstehen. Von dem sich darin verdeutlichenden geschichtlichen Bewußtsein her gesehen erscheint die vergleichsweise geschichtsfreie Perspektive einer morphologischen Typologie der Dichtung als eine methodische Abstraktion, eine Arbeitshypothese sozusagen, die den Gedanken der geschichtlich-individuellen Konkretisation und Determiniertheit nicht etwa prinzipiell ausschließt. Der Versuch, geschichtlich „reine" Strukturgerüste werkimmanenter Gesetzlichkeit nachzuzeichnen, ist sich der methodischen Komplementarietät der Geschichtlichkeit, der Offenheit des „Gerüsts" gegenüber dem eigentlich Leben spendenden Geschichtsstrom bewußt. Unverkennbar ist zudem, daß bei Günther Müller eine enge verstehenskritische Beziehung besteht zwischen der früheren geistesgeschichtlichen Position ausdrücklicher Standpunktfreiheit der Betrachtung historisch verwirklichter Eigengesetzlichkeit von Dichtung und der späteren methodischen Position, die sich, im Bemühen möglichst absoluter subjektiver Enthaltsamkeit gegenüber dem Eigensein literarischer Phänomene, auf die wertungsfreie Anschauung und Beschreibung morphologischer Strukturen richtete. Eine der persönlichen Artung seines Erkenntnisverlangens gemäße methodenkritische Konsequenz ist also der Folge der literaturwissenschaftlichen Positionen Günther Müllers nicht zu bestreiten, mag ihn auch ein gewisser Eigenwille der methodischen Fixierung zur Abstraktion gegenüber dem eigenen Erkenntnisumfang geführt haben.

Eigentliche Gründungsschrift der morphologischen Methode war die Abhandlung: *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie* (1944). *Morphologische Poetik* war das heuristische Wunschwort, in dem sich die Hoffnungen dieser Gründung zusammenfaßten. Besonders sinnfällig ist in der Abhandlung gleichen Titels (*Morphologische Poetik*, Helicon 1944) der neue Blickpunkt zur historischen Sehweise in Beziehung gesetzt. Ihr wird geradezu das Verdienst der Vorbereitung zugesprochen, insofern nämlich *der Blick für das Eigenrecht der geschichtlichen Besonderungen* erst

ermöglicht hat, über eine „normative Poetik" hinaus und zu einer „Werkpoetik" zu gelangen. Damit stellt sich die *neue Poetik* in die Filiation des Herderschen Geschichtsdenkens, das seinerseits eine normenenthobene Ursprünglichkeit dichterischer Gestaltungen ermöglicht bzw. theoretisch begründet hatte. Daß Dichtung als *sprachgetragene Wirklichkeit* in der Geschichte verwurzelt, in die *Lebensformen von Zeitaltern und Völkern* eingebettet ist, wird ausdrücklich betont. Morphologische Poetik versucht jedoch darüber hinaus *in tiefere Schichten des Werdens* zu dringen, indem sie die Kraft, von der die sprachgetragene Wirklichkeit der Dichtung hervorgebracht wird, als eine Kraft der Natur erkennt. Nicht deduktiv, sondern vom dichterischen Einzelwerk hingeleitet, will sie die ursprünglichen (*einfachen*) Gestaltungsgesetze erfassen. Wie sich *das poetische Gesetz der Einheit* und *das poetische Gesetz der Entfaltung* im *Sprachleib einer Dichtung* verwirklichen, soll morphologisch sichtbar gemacht werden: *Alle diese Erscheinungen nicht als Teile, sondern als Glieder und Kraftzüge zu sehen, in ihnen das Wirken einer Art Entelechie wahrzunehmen und in denkendem Anschauen anzueignen, das ist grob gesagt die Eigenart morphologischer Betrachtungsweise.*

Als morphologisch besonders greifbare *Glieder und Kraftzüge* der dichterischen Gestalt erwiesen sich dann in der praktischen Untersuchung die Zeitstrukturen der Erzählkunst. Damit war ein erster Ansatz morphologischer Interpretation gefunden, geeignet, das methodische Prinzip an einem, allerdings für alles Erzählen konstitutiven Gestaltzug in die Breite zu exemplifizieren. Es mag dahingestellt bleiben, wieweit in der praktisch ausschließlichen Festlegung der Untersuchungen auf diesen einen Gestaltzug, der als einzelner aus dem Gestaltganzen einigermaßen leicht zu isolieren ist, nicht auch eine gewisse Resignation gegenüber ursprünglich weiterreichenden Zielen einer *morphologischen Poetik* zu erkennen sei. Die Bonner Antrittsvorlesung: *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst* (1947) leitete eine Reihe von teils grundsätzlichen, teils der Einzeluntersuchung gewidmeten Arbeiten Günther Müllers ein, die dem Ausbau dieses Ansatzes dienten. Die methodischen Anregungen, fruchtbar geworden in zahlreichen Dissertationen der Mitglieder des Bonner „morphologischen Arbeitskreises", gehören heute zum Bestand der heuristischen Ideen unserer Wissenschaft. Tragische Züge zeichnen sich dem Bilde dieser Forschungsbemühungen dadurch ein, daß Krankheit ihre volle Entfaltung verhinderte und der Tod sie vor der Zeit endete. Es war Günther Müller nicht vergönnt, die Ernte seiner letzten Lebensjahre voll einzubringen mit einer alle Einzeluntersuchungen zusammenfassenden *Morphologie der Erzählkunst*, worin er selbst, wie er gesprächsweise gelegentlich äußerte, die Erfüllung seines Strebens gesehen hätte. Verschwiegen werden darf wohl auch nicht, daß Günther Müller von der zurückhaltenden Resonanz der Fachgenossen schmerzlich angerührt war. Ja, der sonst so Tolerante reagierte eigentlich unduldsam selbst auf jeden Zweifel — darin dem alten Goethe verwandt, der allen Widerspruch gegen seine Farbenlehre nicht nur als irrig, sondern als böse betrachtete. Wie er jedoch seinerseits die Kritik an der methodischen Einseitigkeit und der unausbleiblichen Vernachlässigung der „Geschichte" nicht als Ausdruck der Sorge um die sehr viel weiter gespannte Verantwortlichkeit des Faches recht zu verstehen vermochte, so haben die kritischen Stimmen wohl ihrerseits die morphologische Phase Günther Müllers zu sehr isoliert und nicht nach ihrer innersten Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen seiner literarhistorischen Forschung recht beurteilt. Allerdings hat die Hochachtung vor Günther Müllers Gesamtleistung es zu öffentlicher Fachkritik nicht kommen lassen; die Reserve

äußerte sich vielmehr insgesamt eher in dem Ausbleiben unmittelbarer, über den eigenen Schülerkreis hinausgehender Folge. Daß mittelbar denn doch, in einem ausgedehnteren Kreise methodologischer Blickeinstellung, eine produktiv angeregte und vielseitige Antwort der Fachgenossen zu verzeichnen ist, bewies noch zuletzt die Sammlung von Forschungsbeiträgen, die Günther Müller als Festschrift unter dem Titel *Gestaltprobleme der Dichtung* (1957) überreicht wurde. Letztlich war die Kritik auf fakultätspraktische Erwägungen beschränkt. Im Grunde drückte sich darin nicht ein eigentlich wissenschaftliches Urteil aus, sondern ein Konflikt zwischen den Ansprüchen der „Lehre" und der „Forschung", — der Lehre, die institutionelle Aufgaben erfüllen muß, und der Forschung, die sich auf das Recht des freien Experiments und der Verfolgung eigenwilligen Nachdenkens berufen darf. Daß die morphologische Sehweise über den Bezirk der Werkgestalt einzelner Dichtungen hinaus aufschließende Kraft in einem weiteren Felde der Erkenntnis haben kann, zeigten schon die Ansätze in den historischen Darstellungen Günther Müllers und hat sich vor allem, erweitert zur biomorphologischen Betrachtung, an der reifsten und schönsten seiner Altersleistungen, der *Kleinen Goethebiographie* (1947), erwiesen.

Wie seine Arbeit von Beginn an, so hat Günther Müller auch die Ausbildung seiner morphologischen Methode als Teil einer wissenschaftlichen Gesamtentwicklung angesehen. Er hatte das Bewußtsein, mit seinen Bestrebungen allgemein in die Konsequenz mancher Vorarbeiten des Faches, wie auch in den Zusammenhang der Anregungen des „New Criticism" gestellt zu sein. Der Gestaltforschung der Naturwissenschaften fühlte er die eigenen Intentionen in dem Maße zugeordnet, wie er die gestaltbildenden Kräfte der Dichtung als eine Kraft der Natur selbst ansah, als Ausdruck ursprünglicher Gestaltungsgesetze alles Lebendigen überhaupt. Jahrelang hat sich sein Interesse daher auch unmittelbar naturwissenschaftlicher Unterrichtung zugewandt. Es wird schwer abzumessen sein, wieweit sich in allen diesen Vorstellungen nicht die Sehnsucht eines immer suchenden und im tiefsten religiös beunruhigten Geistes verbirgt, sich doch endlich am Sein, an den reinen Formen der ewigen Gestaltung und Umgestaltung, beglückt zu erhalten. Daß Kunst schließlich eine andere Natur und nicht einfach Natur ist, hat er wohl am Ende nicht geleugnet, sondern nur aus einem gewissen hintergründigen Selbstschutzbedürfnis verschwiegen. Als er einmal von der reinen Beglückung sprach, die ihm die Anschauung der Gipfellinie des Siebengebirges vor einem stillen Abendhimmel gewähre, da zitierte er die Verse: *Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein? / Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.* — um dann sogleich, sich selbst zurücknehmend, zu sagen, daß es sich hier ja allerdings um ein Naturgebild der echten Art handle. Dann schwieg er lange nachdenklich, während ein ironisches und zugleich schmerzliches Lächeln über seinen Zügen lag. Die „Morphologie" mag der späten Lebensstimmung entstammen, der Geschichte satt zu sein, nachdem man sie kennt — womit jedoch keine Lizenz gegeben ist, sie zu mißachten, ehe man sie kennt.

Günther Müller ist seit seinen Anfängen einen Forscherweg gegangen, der sich zwar dem Fache dienend einfügte, es auf jeder Stufe entscheidend förderte und doch im Grunde neben den großen, weithin leuchtenden Ereignissen einherging, wie sie durch Namen wie Burdach, Unger und Nadler, Gundolf, Bertram und Kommerell, oder durch die der eigentlich zünftigen Repräsentanten und Hortverwalter, wie Petersen oder Walzel, bezeichnet werden. Das gänzlich zurückgezogene Leben der Nachkriegsjahre und die Einsamkeit der Krankheit dann verwiesen ihn vollends auf den stillen

Kreis seines eigenwillig-unbeirrten Nachsinnens. Dennoch gehörte er wie wenige zu jenen Ausnahmeerscheinungen der menschlich-gesellschaftlichen und hier der akademisch-fachlichen Sphäre, die einer einmütigen geistigen und sittlichen Hochachtung gewiß sein können. Sein Ruhm hatte etwas Stilles, dem Erfolg und dem Glanz Fernes, wurde nicht eigentlich bemerkt im Kampffeld des Tages, — und war doch selbstverständlich und unbezweifelt.

So steht seine Gestalt vor unserem Gedächtnis: ein lauterer Mensch, dem die Verehrung und Liebe aller derer, die ihn kannten, auch über den Tod hinaus erhalten ist, — ein Forscher, dessen Wirken mit seinem Tod nicht endgültig abgeschlossen ist, sondern im Leben seines Faches noch lange Zeit lebendig sein wird.

Hans-Egon Hass

KARL KRAUS
AUSWAHL AUS DEM WERK

Besorgt von Heinrich Fischer

392 Seiten, Leinen 9,80 DM

In der Reihe „Die Bücher der Neunzehn"

„Kraus wird nie langweilig oder alt, ist immer neu und taufrisch. Man wird mit Entzücken feststellen, daß dieser Mann, der mit dem Wort töten konnte und dazu keine Gelegenheit ausließ, auch ein Dichter war, der die Sprachlandschaft in wortspielerischer Heiterkeit und Gelassenheit darzustellen weiß. Die jungen Leser, die ihn noch nicht kennen, werden vor allem auf ihre geistigen Kosten kommen. Denn hier können sie mit einem Schlag den ganzen Kraus kennenlernen und ohne allzu große eigene geistige Akrobatik die ersten Hürden zu der Erkenntnis nehmen, daß die Sprache, besonders die deutsche Sprache, ein Kunstwerk ist, und daß es nicht viele Menschen gegeben hat und geben wird, die wie Kraus diese Sprache zu einem künstlerischen Medium eines eleganten, unbestechlichen und überzeugenden Denkvorganges machten. Sie werden sehen, daß Kraus nicht nur der bissige Spötter war, der sich einbildete, unfehlbar zu sein, seine Feder in ätzende Säure tauchte und am liebsten jeden Journalisten einzeln aufgespießt hätte, der Heine in der Luft zerreißen wollte und Ullstein ein „Weltübel" nannte, sondern sie werden überrascht sein von der ungeahnten polemischen Kraft des Wortes und der Gedanken und von der sittlichen und politischen Kompromißlosigkeit des Mannes, der wie ganz wenige in der Lage war, das zu sagen, was er dachte und das zu denken, was er sagte und was zu sagen bis dahin noch nicht ausgesprochen worden war." *Deutsche Presseagentur*

KÖSEL

JANUS-BÜCHER *Berichte zur Weltgeschichte*

Die ersten Bände:

1 **Chinas kulturelle Revolution**
Die Bewegung vom 4. Mai 1919
Von Prof. WOLFGANG FRANKE, Hamburg
Mit einer Karte, Literaturverzeichnis und Zeittafel

2 **Cortés in Mexiko**
Von Dr. H. D. DISSELHOFF
Direktor des Völkerkundemuseums Berlin
Mit einer Karte, Literaturverzeichnis und Zeittafel

3 **Napoleons Griff nach der Karlskrone**
Das Ende des alten Reiches 1806
Von Prof. HELLMUTH RÖSSLER, Darmstadt
Mit Literaturverzeichnis und Zeittafel

4 **Israel**
Wiedergeburt eines Staates
Von M. Y. BEN-GAVRIEL, Jerusalem
Mit Dokumentenanhang und Literaturverzeichnis

5 **Canossa**
Heinrich IV. und die Kirche
Von Prof. W. von den STEINEN, Basel
Mit Literaturverzeichnis und Zeittafel

6 **Lenin 1917**
Die Geburt der Revolution aus dem Kriege
Von Doz. Dr. ERWIN HÖLZLE, Konstanz
Mit Literatur- und Quellenhinweisen

7 **Die Reichsgründung in Versailles 18. Januar 1871**
Von Prof. G. A. REIN, Hamburg
Mit Literaturverzeichnis

8 **Roosevelt und der Krieg**
Die Vorgeschichte von Pearl Harbor
Von Dr. H. G. DAHMS, Bebenhausen
Mit Literaturverzeichnis

Jeder Band 3,20 DM

„So ragen die Janus-Taschenbücher durch die bei aller Gedrängtheit wissenschaftlich zuverlässige und quellennahe Behandlung je eines bestimmt umrissenen Problems aus der Fülle historischer Neuerscheinungen heraus und bieten dem Geschichtslehrer wertvolle Hilfe, jedem historisch Interessierten aber anregende Lektüre."
(Nachrichtenblatt für das Schleswig-Holsteinische Schulwesen, Kiel)

R. OLDENBOURG VERLAG MÜNCHEN

KARL KRAUS
AUSWAHL AUS DEM WERK

Besorgt von Heinrich Fischer

392 Seiten, Leinen 9,80 DM

In der Reihe „Die Bücher der Neunzehn"

„Kraus wird nie langweilig oder alt, ist immer neu und taufrisch. Man wird mit Entzücken feststellen, daß dieser Mann, der mit dem Wort töten konnte und dazu keine Gelegenheit ausließ, auch ein Dichter war, der die Sprachlandschaft in wortspielerischer Heiterkeit und Gelassenheit darzustellen weiß. Die jungen Leser, die ihn noch nicht kennen, werden vor allem auf ihre geistigen Kosten kommen. Denn hier können sie mit einem Schlag den ganzen Kraus kennenlernen und ohne allzu große eigene geistige Akrobatik die ersten Hürden zu der Erkenntnis nehmen, daß die Sprache, besonders die deutsche Sprache, ein Kunstwerk ist, und daß es nicht viele Menschen gegeben hat und geben wird, die wie Kraus diese Sprache zu einem künstlerischen Medium eines eleganten, unbestechlichen und überzeugenden Denkvorganges machten. Sie werden sehen, daß Kraus nicht nur der bissige Spötter war, der sich einbildete, unfehlbar zu sein, seine Feder in ätzende Säure tauchte und am liebsten jeden Journalisten einzeln aufgespießt hätte, der Heine in der Luft zerreißen wollte und Ullstein ein „Weltübel" nannte, sondern sie werden überrascht sein von der ungeahnten polemischen Kraft des Wortes und der Gedanken und von der sittlichen und politischen Kompromißlosigkeit des Mannes, der wie ganz wenige in der Lage war, das zu sagen, was er dachte und das zu denken, was er sagte und was zu sagen bis dahin noch nicht ausgesprochen worden war." *Deutsche Presseagentur*

KÖSEL

JANUS-BÜCHER *Berichte zur Weltgeschichte*

Die ersten Bände:

1 **Chinas kulturelle Revolution**
Die Bewegung vom 4. Mai 1919
Von Prof. WOLFGANG FRANKE, Hamburg
Mit einer Karte, Literaturverzeichnis und Zeittafel

2 **Cortés in Mexiko**
Von Dr. H. D. DISSELHOFF
Direktor des Völkerkundemuseums Berlin
Mit einer Karte, Literaturverzeichnis und Zeittafel

3 **Napoleons Griff nach der Karlskrone**
Das Ende des alten Reiches 1806
Von Prof. HELLMUTH RÖSSLER, Darmstadt
Mit Literaturverzeichnis und Zeittafel

4 **Israel**
Wiedergeburt eines Staates
Von M. Y. BEN-GAVRIEL, Jerusalem
Mit Dokumentenanhang und Literaturverzeichnis

5 **Canossa**
Heinrich IV. und die Kirche
Von Prof. W. von den STEINEN, Basel
Mit Literaturverzeichnis und Zeittafel

6 **Lenin 1917**
Die Geburt der Revolution aus dem Kriege
Von Doz. Dr. ERWIN HÖLZLE, Konstanz
Mit Literatur- und Quellenhinweisen

7 **Die Reichsgründung in Versailles 18. Januar 1871**
Von Prof. G. A. REIN, Hamburg
Mit Literaturverzeichnis

8 **Roosevelt und der Krieg**
Die Vorgeschichte von Pearl Harbor
Von Dr. H. G. DAHMS, Bebenhausen
Mit Literaturverzeichnis

Jeder Band 3,20 DM

„So ragen die Janus-Taschenbücher durch die bei aller Gedrängtheit wissenschaftlich zuverlässige und quellennahe Behandlung je eines bestimmt umrissenen Problems aus der Fülle historischer Neuerscheinungen heraus und bieten dem Geschichtslehrer wertvolle Hilfe, jedem historisch Interessierten aber anregende Lektüre."
(Nachrichtenblatt für das Schleswig-Holsteinische Schulwesen, Kiel)

R. OLDENBOURG VERLAG MÜNCHEN

Neuerscheinung:

VOLKSKUNDE

Ein Handbuch zur Geschichte ihrer Probleme

von Gerhard Lutz

mit einem Geleitwort von Josef Dünninger

232 Seiten, 15,5 × 23 cm. Ganzleinen mit Schutzumschlag, 19,60 DM

ERICH SCHMIDT VERLAG

Berlin W 35
Bielefeld
München 22

Das vorliegende Handbuch will die richtungsweisenden Schriften, die für jeden volkskundlich Interessierten wichtig, aber meist schwer oder gar nicht zugänglich sind, durch eine gesammelte, systematisch geordnete Neuveröffentlichung vorlegen. Die in diesem Buch aneinandergefügten Texte geben ein genaues Bild der geschichtlichen Entwicklung der Volkskunde. Daneben bieten die hier gesammelten prinzipiellen Erörterungen die beste Einführung in die wissenschaftlichen Hauptprobleme und die methodischen Grundlagen dieser jungen Wissenschaft.

Das Handbuch hat daher nicht nur historischen Wert; es weist die Grundlagen für die gegenwärtige Forschungsarbeit auf und führt daneben alle Interessierten in die volkskundlichen Problemstellungen ein.

Neuerscheinung aus der „Bücherei Winter"

KARL BÜCHNER

HUMANITAS ROMANA

356 Seiten. 8°
Ganzleinen 16,80 DM

Die Aufsätze sollen entscheidende Wendepunkte der römischen Literatur- und Kulturgeschichte hervortreten lassen und runden sich unter diesem Gesichtspunkt zu einem Ganzen. Der größere Versuch über das Wesen des Römertums ist Ausdruck dieses Gesamtbildes und soll einige allgemeine Grundlinien beisteuern.

Inhalt: Der Anfang des Bellum Poenicum des Naevius · Terenz in der Kontinuität der abendländischen Humanität · Die Pest. Philologische Betrachtungen zu Thukydides, Lukrez, Montaigne, Camus · Summum ius summa iniuria · Die philologische Methode. Dargestellt an Catull · Vergil · Horazens Gedicht an Grosphus über die Gelassenheit · Ovids Metamorphosen · Tacitus über die Christen · Römertum. Versuch einer Wesensbestimmung

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

Wann? Wer? Wie? Wo? Was?

WELS

Ein Griff — ein Blick — eine Antwort aus Brenner: **Die Literaturen der Abendländischen Völker** 8,20 DM Dichter und Werke von 20 Nationen von den Anfängen bis zur Gegenwart.
Leitner & Co. Verlag, Abt. 38 Wunsiedel/Bay.

ZÜRICH

Für Lehrpersonen unverbindlich zur Ansicht.

Einbanddecken „Euphorion"

Der Verlag wird auch für Band 51/1957 des „Euphorion" Einbanddecken zum Preise von 4,— DM anfertigen lassen. Bestellungen werden bis Ende März 1958 erbeten.

Carl Winter · Universitätsverlag · Heidelberg

Ein ‚Kompaß auf dem unübersehbaren Meer des Goethe-Schrifttums':

GOETHE-BIBLIOGRAPHIE

von Prof. Dr. HANS PYRITZ

Unter redaktioneller Mitarbeit von Paul Raabe

Bisher erschienen die Lieferungen I (XVI und 80 Seiten, Lex. 8°), II und III (je 80 Seiten).
Der Preis für eine Lieferung beträgt 8,60 DM.

Das Gesamtwerk soll ca. 12 Lieferungen umfassen und innerhalb 2 bis 3 Jahren abgeschlossen sein.

Vorraussichtliche Gliederung des Inhalts: Goethe-Forschung / Goethe-Editionen / Goethes Ganzheit / Goethes Entwicklungsgeschichte / Goethes Lebensbeziehungen / Goethes Persönlichkeit / Goethes Bildungsreich und geistige Kultur / Goethes Weltbild / Goethe als Naturforscher / Goethe in seiner staatlichen und organisatorischen Tätigkeit / Goethe als Bühnenpraktiker, als bildender Künstler, als Publizist / Goethe als Dichter / Goethes Werk in der wissenschaftlichen Spezialliteratur / Goethes Wirkungsgeschichte.

Aus den ersten Besprechungen:

‚Eine neue Goethe-Bibliographie stellt eine Notwendigkeit dar . . . Wenn das Ganze in der übersichtlichen, vom sachlichen Gesichtspunkt bestimmten Ordnung und in der makellosen Verläßlichkeit der bibliographischen Angaben fortgeführt wird — dafür bürgt die Kennerschaft und die Organisationsgabe von Hans Pyritz —, dann besitzen wir in dieser Bibliographie eines der modernsten und zuverlässigsten Instrumente der Goethe-Forschung.' *„Welt und Wort"*

‚Das Verdienst dieser mühsamen und zugleich verantwortungsschweren kritischen Tätigkeit kann schwerlich hoch genug geachtet werden . . . die bisher behandelten Gebiete lassen keinen Wunsch offen; die oft recht schwierigen Entscheidungen zum Wesentlichen wurden vorbildlich getroffen.'
„Archiv für das Studium der neueren Sprachen"

‚Die ersten Lieferungen lassen mit Bestimmtheit sagen, daß der Goethe-Forschung mit diesem Werk ein grundlegendes Hilfsmittel ersten Ranges geschenkt wird.'
„Schweizer Monatshefte"

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

Dieses Heft enthält eine Prospektbeilage der Firma Michael Triltsch, Druckerei und Verlag in Düsseldorf, auf die wir unsere Leser freundlichst hinweisen.